中国音乐简史

主编　陈应时　陈聆群

（附教学光盘）

高等教育出版社





音乐史论类图书集成

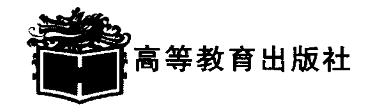
书名			作者	
中国近现代音乐史（近代部分）	附教学光盘			汪毓和
中国近现代音乐史（现代部分）	附教学光盘			汪毓和
音乐学概论			王耀华	乔建中
中国民族音乐欣赏（修订版）				江明惇
中国民族民间音乐				邓光华
中国民歌赏析				吴岫明
中国音乐简史				夏 野
欧洲音乐简史				钱仁康
外国音乐欣赏				钱仁康
西方音乐史				叶松荣
弦乐艺术史			张蓓荔	杨宝智
歌剧音乐分析				张筠青
音乐美学				王次炤
民族器乐（修订版）				袁静芳
现代音乐欣赏辞典			罗忠镕	杨通八
音乐鉴赏 第二版	附教学光盘	配卡	王耀华	伍湘涛
中国音乐简史	附教学光盘		陈应时	陈聆群
西方音乐简史	附教学光盘			余志刚



中国音乐简史

（附教学光盘）

主　编　陈应时　陈聆群



内容提要

本书内容分为上、下两编。上编中国古代音乐部分，包括远古夏商、周秦、两汉三国、两晋南北朝、隋唐五代、宋元、明清七个历史时期，共七章；下编中国近代音乐部分，包括中国近代音乐的发端、五四新文化运动影响下的新音乐建设、革命音乐运动和新音乐在不同政治区域的发展，共三章。每章均设有复习思考题，还配有全书谱例的音响光盘。这不仅有利于学生对这门课程的掌握，也便于教师的教学。

本书适用于普通高校和艺术类院校音乐专业学生及广大音乐爱好者使用。

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐简史/陈应时、陈聆群主编. —北京:高等教育出版社，2006.12

ISBN 7-04-018627-6

Ⅰ.中… Ⅱ.①陈…②陈… Ⅲ.音乐史-中国-高等学校-教材 Ⅳ.J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第109197号

策划编辑 高 洁　责任编辑 高 洁 吴 伟　封面设计 王 雎
版式设计 范晓红　责任校对 刘 莉　责任印制 宋克学

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100011
总 机 010-58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 高等教育出版社印刷厂

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网 址 http://www.hep.edu.cn
http://www.hep.com.cn
网上订购 http://www.landraco.com
http://www.landraco.com.cn
畅想教育 http://www.widedu.com

开 本 787×960 1/16
印 张 26
字 数 520 000

版 次 2006年12月第1版
印 次 2006年12月第1次印刷
定 价 29.60元(含光盘)

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 18627-00



陈聆群　江苏吴江人，1933年1月生于上海。1945年9月随父母到华中解放区。解放战争中，先后在动员支前民工的宣慰团和三野文工团、新安旅行团工作。新中国成立后，在新旅、华东戏曲研究院和上海越剧院担任乐队指挥、戏曲音乐研究和作曲编曲。1956年考入上海音乐学院理论作曲系，1962年毕业留校任教至今。现为上海音乐学院音乐学系教授、博士生导师并为中国音乐史学会顾问。1958年起从事中国近现代音乐史的研究与教学，编有《中国民主革命时期音乐简史》等教材，著有《中国近现代音乐史研究在20世纪——陈聆群音乐文集》，与人合编《萧友梅音乐文集》和《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》等。



陈应时　上海人。1956年考入上海音乐学院附中，1959年免试直升本科，1964年毕业于民族音乐系理论专业，后留校任教。现任上海音乐学院音乐学系教授、博士生导师，兼任中国音乐史学会、中国乐律学学会顾问。曾任英国剑桥大学基兹学院、美国阿肯色大学音乐系访问教授，《中国学术名著提要——艺术》卷、《音乐百科词典》副主编等。著有《中国民族音乐大系——古代音乐》卷（与夏野、钱仁康等合著）、日文版《音乐之源——中国传统音乐研究》（与[日]东川清一合著）、《中国乐律学探微》、《敦煌乐谱解释辨证》等。在国内和日本、英国、美国、韩国、澳大利亚、西班牙等国的音乐理论刊物上发表研究中国传统音乐理论的学术论文、译文一百多篇。曾获上海市哲学社会科学优秀论文奖、中华人民共和国文化部科技成果奖、国家教委首届人文社会科学研究优秀成果艺术学二等奖。1992年起享受国务院颁发的政府特殊津贴。

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传　　真：(010) 82086060

E - mail：dd@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街4号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮　　编：100011

购书请拨打电话：(010)58581118

《中国音乐简史》参编者名单

主　编　陈应时　　陈聆群

参编者　（主编之后按姓氏笔画排列）

陈应时　　陈聆群　　王安潮

吴志武　　黄大同　　谢　瑾

戴　微

编写说明

本教材采用按时代先后顺序编排，分上编古代音乐部分和下编近代音乐部分两编。各编分章节叙说中国音乐史事，各章设概述一节，对该章内容作综述；下编第八章、第九章、第十章共三章，则在第八章第一节设概述——中国音乐发展的历史特点，以综述此三章的内容。

本教材以文献、音乐文物图像、乐谱等方面的资料为据，在编写中更注意到1980年以来中国音乐史研究新成果的应用。在乐器史方面注意到运用直观的乐器实物图片，来丰富文字说明。在论及音乐作品时除附谱例之外，另附光盘音响资料，可供教师课堂教学和学生课后复习之用。在下编中国近代音乐中，加强了对于中国传统音乐在近现代演变主要史实的阐述，并对音乐教育、音乐理论研究和若干音乐家与作品等有所增益。

本教材各章编写的具体分工：陈应时除撰写第一章之外，负责古代音乐部分的最后统修工作，吴志武撰写第二章、第七章，戴微撰写第三章，谢瑾撰写第四章，王安潮撰写第五章，黄大同撰写第六章；陈聆群撰写近代音乐部分的第八章、第九章、第十章，陈永、金桥分别承担了此三章的编务和音响图片资料工作。

编者想尽最大努力使本书在各方面达到完美，但由于条件所限，个别音响资料有待今后进一步完善。

本书的出版与高等教育出版社艺术分社高洁博士是分不开的，她往返奔波于北京、上海两地，从组稿到刊印，提出了许多宝贵的意见。谨此致谢。

陈应时　陈聆群

2006年6月

目录

上编　古代音乐部分（前2070年前—1840年）

下编　近代音乐部分（1840—1949）

上编　古代音乐部分

（前 2070 年前—1840）



第一章　远古夏商时期的音乐

（前2070年前—前1046）

第一节　概　　述

很久很久以前，我们的祖先就生活在祖国的大地上。在北京周口店龙骨山洞穴中发现的早期人类化石和大量的石制品、骨器以及用火遗物，证明北京人生存于约20万至70万年以前。在陕西蓝田县发现的人类化石，证明蓝田人生存于65万至100万年以前。在云南元谋县上那蚌村附近发现的人类化石，是迄今所知中国境内年代最早的直立人化石，距今约170万年。20世纪60年代初在山西芮城县西侯度村附近发现的石核、石片等经过加工的32件石制品，反映出其时石器工艺已达到了一定的水平。很显然，它们是早期原始人所制的劳动工具。这一文化遗址距今约180万年。由于早期原始人所用的工具以石器为主，所以称早期的这个时代为"石器时代"。最初原始人所用的石器都是打制而成的，依靠狩猎和大自然赏赐活命。这个时期延续到距今约一万年前后，称作"旧石器时代"。在旧石器时代之后，石器工具有了改进，渐渐出现了磨制石器、陶器，并发明了纺织技术，产生了农业和畜牧业，人们的生活由依靠天然赏赐过渡到生产经济阶段，进入了原始氏族社会。大约起始于公元前6000年至前2000年的这个时期就称"新石器时代"。约公元前2700年前后，黄河上游各氏族部落开始结成联盟，黄帝便是最早被推选出来的联盟首领。至公元前22世纪，帝尧禅让于舜，帝舜又禅让于禹。这就是历史上所谓的禅让制时代。音乐是伴随人类生活而形成的一种文化活动。远古时期的音乐，就是指旧石器时代、新石器时代和禅让制时代原始社会里的音乐。

对于我国远古时期的音乐，古代文献上所记载的音乐传说故事，曾追溯到原始氏族社会，而近期考古不断发现的远古乐器，又正在把我国古代音乐的可考历史越来越提前。由于考古发现的实物要比传说故事的可靠性更强，因此，根据迄今的考古发现，我国古代音乐的可考历史，已到达了新石器时代的早期。例如：西安半坡村仰韶文化遗址发现的两个"陶哨"，是距今约6 000年前制成的吹奏乐器；浙江余姚县河姆渡文化遗址发现的一批"骨哨"，是距今约7 000年至6 500年前的遗物；河南舞阳县

贾湖村新石器时代早期遗址发现的一批"骨笛",其形成年代则更早,距今约 7 800 年至 9 000 年。在我国其他文化遗址中发现的一些图像中,也有着新石器时代先民们的音乐活动记录。随着考古学的发展和不断的考古发现,将来我国音乐的可考历史还会提前,我们还有可能得知更早的旧石器时代远古先民们的音乐生活。

原始氏族社会发展到了晚期,随着生产力的发展,畜牧业和农业生产的剩余物资,就成了氏族家庭的私有财产,于是渐渐出现了贫富分化的现象;尤其当部族之间发生战争时,战俘又往往沦为奴隶,从而开始形成氏族贵族(奴隶主)和奴隶、农民等不同阶级,逐渐进入奴隶社会。

公元前 2070 年夏王朝的建立,开始了中国长达数千年的世袭制度。公元前 16 世纪,黄河下游的商部落逐渐强盛起来,商王汤(又称武汤、成汤)联合其同盟部落打败了夏桀,推翻了夏朝的统治,建立了商朝。初建都于亳(今山东曹县南),曾多次迁移,后盘庚迁都至殷(今河南安阳小屯村),故有殷商之称。至公元前 1046 年,商王朝被周武王所灭。夏朝自禹至桀,共约 400 年。商朝自汤至纣,共约 600 年。

自夏代起,青铜的冶炼铸造技术逐渐得到发展,开始进入青铜时代。青铜时代是人类文明史上的一个重要发展阶段。从现存夏、商、周时期的青铜器来看,这一时期的青铜冶铸技术是走在世界前列的。青铜冶铸技术的发明,造成了钟、铙等金属乐器的相继出现。此外,青铜时代正好是我国的奴隶制产生、发展到衰亡的时代。在奴隶制社会里,奴隶主贵族为了享受作乐,收养了大批以音乐、舞蹈为职业的乐奴和宫廷乐师,这在客观上为当时音乐艺术的进一步发展创造了条件。

第二节　中国音乐的起源

关于我国音乐的起源,古代文献中有着种种说法,现分述如下:

一、模仿说

吕不韦(?—前 235)命令宾客编著的《吕氏春秋》中有这样的传说:"昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西,乃阮隃之阴,取竹于嶰溪之谷,以生空窍厚钧者,断两节间,其长三寸九分而吹之,以为黄钟之宫,曰'舍少';次制十二筒,以之阮隃之下,听凤凰之鸣,以别十二律。其雄鸣为六,雌鸣亦六,以比黄钟之宫,适合。"①

音乐是由一系列不同高度的乐音所构成。我国一直有以管定律的传统,"律"是对乐音体系中乐音音高的精密规定。上引的这则传说故事把以管定律的历史追溯到了黄帝时期。说的是伶伦在阮隃(昆仑山)北麓的溪谷中,截取了三寸九分长的竹节作为音阶第一个音的"黄钟之宫",又据凤凰的鸣叫声定出了十二个半音,正好合于

① 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第 43、44 页

以黄钟律为宫音的十二律。我们知道,《吕氏春秋》时代的十二律是用数学手段计算出来的,而且原始时代音乐最初的产生,不可能是先定出了几个音的音高,然后用这些音来作乐的。这则传说只是说明,最初的音乐,有一种可能是原始人模仿飞禽的鸣叫声等自然音响而产生的。

《吕氏春秋》还记载了另一则类似的传说:"帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋輅置缶而鼓之。乃拊石击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽。"①这则传说故事说,尧时期的质仿效山林中的呼啸之声和溪谷幽幽的流水声,作为他作歌的音调,又采用麋鹿皮蒙在瓦缶上做成的鼓和石制的磬等乐器,用于人们装扮成各种各样兽类边歌边舞的场合,说的还是音乐源于对自然音响的模仿。

二、感情说

《礼记·乐记》说:"凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。"②这段话的意思是说音乐的产生,是由于人的思想感情的缘故。人的思想感情受到外界事物的影响而激动起来时,就会用"声音"来表现。这种"声音"在互相应和中既有高低不同的变化,但它们又合乎一定的规律,就成了"乐音"。这样的乐音按照一定结构的排列,合着手持盾牌等兵器或羽毛牛尾的舞蹈一起演奏,就成了音乐。因此,《礼记·乐记》还这样说:"乐者,音之所由生也;其本在人心之感于物也。是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啴以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔。六者非性也,感于物而后动。"③这里,《礼记·乐记》作者列举了人的哀、乐、喜、怒、敬、爱等六种思想感情在音乐中所表现出来的急促、抒缓、爽朗、粗厉、犷严、柔和等六种不同效果的音调,并强调这六种不同的思想感情非人的本性所具有,而是由于受到外界事物的影响后才产生的。

《礼记·乐记》又说:"金石丝竹,乐之器也。诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从之。"④这就是说,诗、歌、舞三者都出自人的内心;乐器奏出来的音乐,只是人的内心世界的一种表露而已。所以,音乐还是起源于人的思想感情。

三、劳动说

对于音乐的起源,《吕氏春秋》另有一说:"今举大木者,前呼舆謣,后亦应之。此

① 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第44页
② 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第1527页
③ 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第1527页
④ 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第1536页

其于举大木者善矣。"[①]西汉时刘安等撰的《淮南子》亦重复了这一说法："今举大木者，前呼'邪许'，亦应之。此举重动力之歌也。"[②]《吕氏春秋》和《淮南子》所说的"舆謣"、"邪许"就是当时抬木者前呼后应相当于现今"哼唷，吭唷"的吆喝声，这不仅在古代有，而且在现代社会里也是很常见的现象，今称劳动号子。毫无疑问，音乐可以统一劳动的节奏，又可以减轻人们劳动时的疲劳。在原始社会里，虽然最初还不一定有抬木之类的集体劳动，但人类最初和一般动物的区别，就在于人类会使用生产工具进行劳动。当原始人在劳动中发出的呼喊和劳动动作的不断重复，就为音乐的音调和节奏的产生创造了先决条件。再从现在出土的我国新石器时代的乐器来看，其如石磬等本来就是由劳动工具衍变而成的。因此，劳动作为音乐起源的一种因素，是决不可以忽视的。

对于中国音乐的起源，不论是古人还是今人，都有种种说法，但无论是哪一种说法，还都仅仅是一种推测。当然，这种推测都有一定的事实根据。例如"模仿说"，不仅在古代有春秋时期(前770—前476)伯牙奏《流水》的传说，而且即使在现代，我们还能听到模仿飞禽鸣叫的《百鸟朝凤》、《空山鸟语》等乐曲。这说明在音乐创作中确实存在一种模仿自然音响的作品，因此也不能排斥音乐起源中有模仿自然音响的可能。此外，从音乐善于表现人的各种思想感情这一事实来看，"感情说"对于音乐起源的推测，也有其一定的道理。再者，劳动创造了人，而音乐又是人创造出来的。从这点上来说，音乐起源于劳动更是不能否认。因此，在目前的情况下，对于音乐的起源问题，还只能从多元的角度去理解，而不宜单单归结为一种因素。

第三节 民 歌

由于远古时期还没有发明文字，因此对于那时的民歌，当然不可能有当时的任何文字记载。现在我们只能依赖于从其后进入有文字时代所记录的有关远古的传说故事，从一个侧面了解远古时期的民歌。

传说故事中的远古民歌只有歌词而没有音调，但我们可从中了解到其时民歌所唱的内容。从现见传说故事中的几首远古民歌来看，它们都和远古先民们的生活密切相关。

东汉(25—220)赵晔撰的《吴越春秋》中记载了相传为黄帝时期的一首名叫《弹歌》的民歌："断竹，续竹，飞土，逐宍(肉)。"这首民歌一共只有八个字，但歌词内容完整，大意是说把竹子砍下来做成弓，射出泥丸捕捉可供食用的动物。歌中反映了远古先民们以狩猎为生的一种情景。

---

① 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第159页

② 刘安等.淮南子.上海:上海古籍出版社,1989(1).第123页

《吕氏春秋·音初篇》中有这样一个传说故事:“有娀氏有二佚女,为之九成之台,饮食必以鼓。帝令燕往视之,鸣若谥隘。二女爱而争搏之,覆以玉筐;少选,发而视之,燕遗二卵,北飞,遂不反。二女作歌一终,曰:‘燕燕往飞’。实始作为北音。”①这则故事是说远古时有娀部落的两位美貌女子,住在九重的高台之上,饮食的时候有鼓乐伴奏。燕子奉“上帝”之命,“谥谥”地鸣叫着去看她们。这两个女子十分喜欢这只燕子,争着把它捉住后扣在玉筐里。过了一会揭开玉筐时,燕子留下两个蛋后往北飞去,就此再不返回。这两个女子思念燕子,就作了一首歌,最后一句是:“燕子燕子飞到哪里去了?”这首歌曲后来成了我国早期北方民歌的代表。

《礼记·郊特牲》中还有一首远古的祭祀歌曲:“土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽。”②相传远古伊耆氏族每年十二月里要举行一次崇奉万物的祭礼,叫“蜡祭”。上引的这首祭祀歌曲,就是八蜡之一“祭坊”的歌词。歌中祈求上天保佑,使土地安宁,不要有地震;水流入谷,没有水灾;昆虫太平,没有虫灾;野草杂木长在洼地里,不要危害农作物。从歌词的内容来看,它反映了已经进入了农业社会的新石器时代农业劳动者一种纯朴的愿望。

《吕氏春秋·音初篇》还有这样一个传说故事:“禹行功,见涂山之女。禹未之遇而巡省南土,涂山氏之女乃令其妾待禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰:‘候人兮猗。’实始作为南音。”禹是公元前21世纪时一位治水有功的部落联盟首领。据说他在治水期间娶了涂山氏之后,第二天就南巡去了。涂山氏思念他,就派了她的侍女到涂山的南边等候。侍女在等候过程中编了一支歌,歌中唱道:“等候着您回来呀”。这首歌曲中的“兮猗”二字是感叹词,故“候人兮猗”歌词中实际上只有“候人”两个字。有可能《吕氏春秋》所记录的“候人兮猗”只取其一句歌词作为歌名,而在实际演唱中可能还有更多的内容。这首歌曲后来成了我国早期南方民歌的代表,也是一首最早的情歌。

在夏商时期尚有一部分表达奴隶们反抗奴隶主贵族统治的民歌。如《尚书·汤誓》中所记的一首夏代民歌:“时日曷丧,予及汝偕亡!”③其大意是:你这可恶的太阳何时灭亡,我将和你同归于尽。民歌借太阳诅咒奴隶主,表示了他们对于奴隶主统治的反抗。后来商汤就把这首民歌作为动员群众讨伐夏桀的战歌。

第四节　乐　　舞

早期的音乐常常和舞蹈结合在一起,故名之为“乐舞”。在已经出土的新石器时

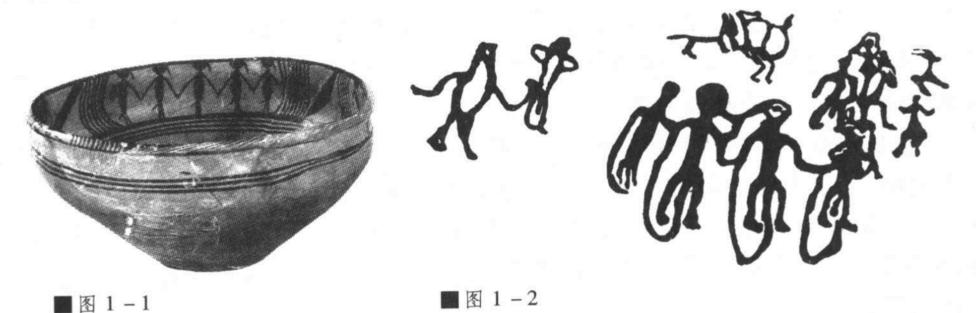
① 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第48、49页

② 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第1455页

③ 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第160页

代实物的图像中,我们尚可以看到远古时期乐舞的零星记录。如 1973 年在青海省大通县上孙家寨出土距今约 4 500 年左右新石器时代晚期的一具彩陶盆,盆的内壁绘有三组乐舞图像,每组五人挽手起舞。舞者头上身后都有下垂的发髻和尾饰,舞姿和谐统一(图 1－1)①。从这一图像可知其时的舞蹈音乐已具有鲜明的节奏性,否则就不可能产生如此整齐统一的舞蹈动作。在青海省宗日、甘肃省的酒泉和武威等地亦有同为新石器时代的舞蹈纹彩陶盆、彩陶罐出土。②

由于原始人常以狩猎为生,所以传说中的远古乐舞亦有这种原始社会生活的反映。《尚书 · 虞书 · 舜典》中所谓“击石拊石,百兽率舞”③,说的就是远古先民们装扮成各种野兽,在敲击石磬的乐手率领下翩翩起舞,欢庆狩猎的胜利。在内蒙古阴山脉狼山地区的岩画(图 1－2)④中,舞者都有尾饰,这也正好是“百兽率舞”的一种真实写照。



■图 1－1　　■图 1－2

《吕氏春秋 · 古乐》中还提到了多部原始时代的乐舞,如《朱襄氏之乐》、《葛天氏之乐》、《阴康氏之乐》等,其内容大都和诸氏族的社会生活有关。据《吕氏春秋》说,《朱襄氏之乐》的产生是由于当时多风干旱,果实不结,故氏族中有个名叫士达的人,造了“五弦之瑟”,作此乐以祈求雨水,驱除干旱,使全氏族人生活安定。《葛天氏之乐》是一部载歌载舞的乐舞,表演时有三个表演者手中拿着牛尾巴,边舞边唱,一共有八首歌曲。这些歌曲中包括了歌颂氏族的祖先、部落的图腾和天地自然,并祝愿农牧丰收和期望牲畜繁殖兴旺到最高极限等方面的内容。《阴康氏之乐》的产生则是由于当时气候潮湿,不见阳光,使该氏族人生气郁抑、筋骨收缩而不发达,故以乐舞来健身。

传说中的远古乐舞,还有黄帝时代的《云门》、黄帝时代所作至尧时代增修的《咸池》、舜时代的《箫韶》等。《云门》又称《云门大卷》,相传黄帝部落以云为图腾,故有

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 3 页
② 刘恩伯. 中国舞蹈文物图. 上海:上海音乐出版社,2002(1). 第 4、5 页
③ 阮元校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局影印,1980(1). 第 131 页
④ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 3 页

可能这是一部歌颂氏族图腾的乐舞。《咸池》又名《大咸》，相传咸池为东方日浴地，故有可能这是一部崇拜日浴的乐舞。《箫韶》又名《韶箾》、《大韶》，简称《韶》。据《吕氏春秋·古乐》说这部乐舞最初是帝喾时代咸黑所作的声歌，原名《九招》，虞舜时代的质又修订过。故后世又称此乐为《韶虞》。《箫韶》之名，可能是此乐舞以排箫为主要伴奏乐器的缘故。

自夏代开始进入奴隶制社会后，奴隶主贵族为了享受作乐，在宫廷里不仅有大批乐奴，而且还有专职的宫廷乐师，乐器的品种增多，制作亦日趋完善，音乐活动的规模亦大大超过氏族社会。据《吕氏春秋·侈乐》记载："夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观；俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量。"①《管子·轻重甲》亦说："昔者桀之时，女乐三万人，端噪晨乐闻于三衢，是不服文绣衣裳者。"②可能"女乐三万人"这个数字有些夸大，但其时人民群众对于自然灾害所作斗争的胜利或在战争中所取得的胜利，往往被作为奴隶主阶级统治者的功劳，他们大肆挥霍，这是事实。在这样的情况下，其时宫廷音乐中占主要地位的乐舞活动，其内容必然会发生变化，由于氏族社会中对于图腾或大自然的歌颂转向对奴隶主统治者的歌颂。夏代的《夏籥》和商代的《大濩》便是这类乐舞的代表。

《夏籥》又名《大夏》，是一部歌颂夏禹治水有功的乐舞。据《吕氏春秋·古乐》说："禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。"③这段话的意思是说：夏禹立为帝后，奔走各地，日夜操劳，疏通大河，开决淤塞，凿开龙门，使流水导入黄河，疏导三江五湖，使它们注入东海，以利于百姓。治水成功后，夏禹就命皋陶作了九个乐章的《夏籥》，用以宣扬他的功德。

由于《夏籥》的内容为歌颂夏禹治水，故在周代的礼仪中常用于祭祀山川。此乐舞在周代演出时舞者共六十四人，分为八行八列，头戴皮帽，上身裸露，下身围着白色的裙，主要伴奏乐器为籥。籥为管乐器，是排箫的原始形制。

《大濩》("濩"又作"护")，又称《濩》，是一部歌颂成汤灭夏建立商朝功勋的乐舞。《墨子·三辩》说："汤放桀于大水，环天下自立为王。事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《濩》。"④《吕氏春秋·古乐》说："殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之，汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大护》。歌晨露，修九招六列，以见其善。"⑤这两段记载，虽然对《大濩》作者有不同的说法，前者说是汤王所作，后者说是汤王命伊尹所作，但对于这

① 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第41页

② 房玄龄注.管子.上海:上海古籍出版社,1989(1).第218、219页

③ 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第44页

④ 墨翟.墨子.上海:上海古籍出版社,1989(1).第13页

⑤ 吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989(1).第44页

部乐舞产生的时代基本一致，即在汤王推翻了夏桀的统治建立商朝之后。由于这部乐舞的内容是歌颂商朝的开国元勋，因此，在商代的甲骨文卜辞中，有多次用《大濩》乐祭祀大乙（汤王）、大丁（汤之子）、大甲（汤之孙）等先祖先王的记录。

在远古夏商时期还有一种乐舞叫“巫乐”，又称“巫音”，即巫术活动中所用的乐舞。在原始氏族社会里，由于人们对种种自然现象不能给以科学的解释，所以就造成了神鬼观念的产生。原始人崇拜图腾，祭天祭地以保平安和求风调雨顺保丰收，就是这种观念的体现。到了夏商奴隶制社会后，奴隶们为了摆脱自己受压迫的境地，在无力反抗或反抗失败的情况下，就寄希望于借助某种超自然的法术来推翻奴隶主阶级的统治，或能预知他们命运的吉凶。而奴隶主阶级亦寄希望于某种法术来维护其统治地位，从精神上用神权加强对奴隶们的统治。于是，被认为可以驱邪逐魔、祈福禳灾、沟通鬼神的巫术，在夏商时期更为盛行。其时的巫师，不仅行使神权，掌管占卜和医术，参与国家大事，也是乐舞的主管者。相传夏商的君主禹和汤均为当时的大巫，夏禹擅长巫舞，成汤善祈祷。夏禹的巫舞步法，为后世巫术所效仿，称其为“禹步”。

巫乐是巫术“事神”、“驱鬼”的主要形式，不论男巫还是女巫，在施行巫术时都要酣歌狂舞。《尚书·商书·伊训》说：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”孔颖达疏：“巫以歌舞事神，故歌舞为巫觋之风俗也。”[①]据商代甲骨文卜辞记载，其时求雨的巫术活动要一连进行两天，有的祭祀活动甚至一连进行四天。不同的祭祀就用不同的巫舞，如求雨跳《雩舞》、驱邪跳《魌舞》、出征跳《伐舞》等。巫乐虽然是为娱神而作，为娱神而用，但并不排斥在实际上仍然起着娱人的作用，因此它受到了人们的欢迎。在夏商时期，巫乐不仅在宫廷音乐中占有重要地位，而在民间也得到广泛流传。

第五节　音乐文化交流和音乐教育

我国汉民族和其他民族的音乐文化交流早在夏代已经开始。据《竹书纪年》载：“少康即位，方夷来宾。”“后发即位，元年，诸夷宾于王门再保庸会于上池，诸夷入舞。”[②]夏朝从禹起，共传十四世，十七个王。少康是夏朝的第六位王，约在公元前2015 年即位；后发是夏朝的第十六位王，约在公元前 1774 年即位。上面引文中的“方夷”、“诸夷”都是夏王朝四周的部族。从以上的引文来看，似乎自少康至后发的两百多年间，夏王朝和周边部族的音乐文化交流一直没有间断过。

自夏代进入奴隶社会之后，社会分工越来越明确，随着音乐的发展和奴隶主贵族对于利用音乐的更高要求，宫廷里就出现了专职的乐奴和从事音乐教育的乐师。

---

① 阮元校刻.十三经注疏.北京：中华书局影印，1980(1).第 163 页

② 王国维.古本竹书纪年辑校.沈阳：辽宁教育出版社，1997(1).第 3、6 页

《礼记·明堂位》说:"瞽宗,殷学也。"①《周礼·春官·宗伯》说:"大司乐,掌成均之法,以治建国之学政而合国之子弟焉。凡有道有德者使教焉。死则以为乐祖,祭于瞽宗。"②这说明瞽宗是一个起源于商代的音乐教育场所。商代的音乐教育,不仅教本国的贵族子弟,而且还有别国的学生。这在殷墟出土的甲骨文卜辞中有记载:"丁酉卜:其呼以多方小子小臣其教戒。"据考证,"多方"是指商朝疆土周围的一些小国,"小子"即贵族子弟,"小臣"是一种官职,"戒"是包括习武和习乐两个方面的教学内容。这说明商朝的音乐教育还吸引了邻国的贵族子弟和使臣前来学习,亦起到了音乐文化交流的作用。

第六节　乐　　器

在我国20世纪以来的考古发现中,其中包含了大量远古夏商时期的乐器实物。这些实物为我们了解远古夏商时期的音乐提供了可靠的信息。迄今出土的远古夏商时期乐器,按其制作材料可以分为三类:第一类是用天然材料制成的乐器;第二类是陶制乐器;第三类是铜制乐器。

一、利用天然材料制成的乐器

这类乐器的制作材料品种较多,其中包括动物的骨、甲、皮和自然界大量存在的树木、石块等。其存在年代多为距今4 000年前的新石器时期。用骨制成的乐器有骨哨、骨笛;用甲制成的乐器有龟甲响器;用皮革和树木制成的乐器有鼓;用石块制成的乐器有磬。

(一)骨哨、骨笛

1973年在浙江省余姚县河姆渡出土了139支用禽骨制成的骨哨。③ 这批骨哨的年代距今约7 000年,其形制大都如手指般粗细,管身开一、二、三、四个不等的孔,以两端各开一孔者居多,单孔和三、四孔者较少(图1-3)④。有一件骨哨中还插有一根骨棒,推测吹奏时上下移动骨棒,可使骨哨发出各种不同高低的音。类似的单孔骨哨,1959年在江苏省吴江县梅堰新石器时代遗址中也曾发现过(图1-4)⑤。此种单孔骨哨可以吹奏出如同鸟鸣一般的声音。虽然现代人以仿制的骨哨乃至发展成单孔横吹的"口笛",能和乐队合奏,吹出美妙的旋律,但7 000年前的远古先民是否掌握了这种吹奏技术,现在还难以论定。

---

① 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第1491页

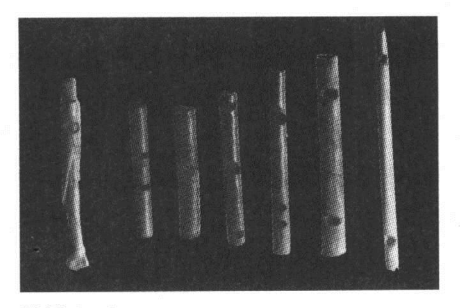
② 阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局影印,1980(1).第787页

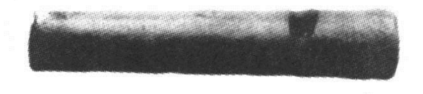
③ 刘军、姚源.中国河姆渡文化,杭州:浙江人民出版社,1993(1).第9页

④ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴,北京:人民音乐出版社,1988(1).第9页

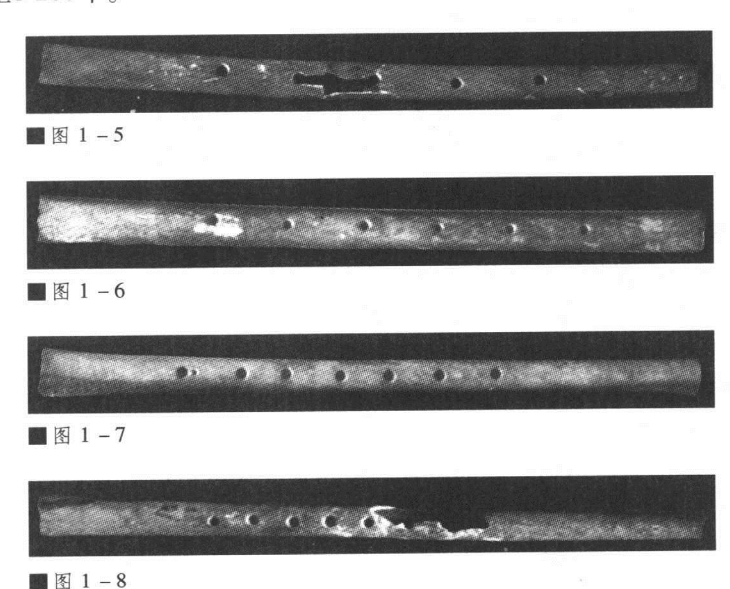
⑤ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴,北京:人民音乐出版社,1988(1).第9页

乐 1－1


■图 1－3


■图 1－4

1986 年至 1987 年间，在河南省舞阳县贾湖村先后出土了 25 支骨笛。这些骨笛多为用鹤骨制成。其形制分五孔（图 1－5）①、六孔（图 1－6）②、七孔（图 1－7）③、八孔（图 1－8）④四种类型。存放年代分前、中、后三个历史时期：（1）前期五孔笛、六孔笛各 1 支，距今约8 600年至9 000年；（2）中期七孔笛 16 支（其中 2 支已残，七孔不全），距今约8 200年至8 600年；（3）晚期七孔笛 2 支、八孔笛 1 支（余 4 支已残），距今约7 800年至8 200年。⑤


■图 1－5

■图 1－6

■图 1－7

■图 1－8

① 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．下卷彩版 39 之 2
② 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．下卷彩版 39 之 1
③ 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．下卷彩版 40 之 2
④ 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．下卷彩版 39 之 4
⑤ 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．下卷彩版 39 之 4

从骨笛上的痕迹来看，钻孔所用应是手钻或锥钻一类工具，钻头为尖锥状，材料亦应为水晶或燧石一类较坚硬的工具，锋利、尖锐且具有一定的柔韧性。从设计的圆形圜底测点分析，钻孔的工具应是尖刃器。又从大多数音孔的孔壁近直或稍斜的角度看，钻头的尖刃夹角很小。有的音孔甚至上小下大，表明当时可能已有近似现在的弯刀一类制笛工具。从电子显微镜对 M344：五号骨笛音孔壁碎片观察，孔径由外及内，其大小相近，孔壁陡直，孔壁上呈现的折纹非螺旋形，而是重叠的，即用一种直径大小一致的钻头来回摩擦所致。①

在这批骨笛中，中、晚期骨笛的笛孔口大都存有挖孔前留下的刻度。这些刻度表明，骨笛笛上的孔位并不是随意开挖的，而是经过先测算定位，然后按刻度开孔。不仅如此，有的骨笛还在开孔过程中对原设计的孔位一再修正。如 M78：1 号七孔骨笛，从骨笛上孔口刻记的痕迹看，表明这些孔位是经过修改后再开挖的，但其制笛的设计依据现在还不得而知。

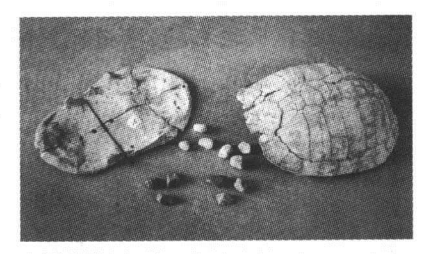
在这批骨笛中，图 1－7 所示的骨笛（出土编号 M282：20）最完整。此笛有七个圆音孔，在第二、三、七孔旁有设计时留下的未钻透小圆点。第七孔上端开有一个小孔，可作调整第七音孔发音之用（小孔的开或闭，会使第七孔音稍有高低的不同）。经测音得知，此笛的筒音和七孔音的大体音高②如下：

孔别	筒音	七孔	六孔	五孔	四孔	三孔	二孔	一孔
音高	$^{\#}f^2-10$	$^{\#}g^2+40$	$^{\#}a^2+18$	c^3-30	d^3-30	e^3-30	$^{\#}f^3-30$	a^3-30

注：表中的$^{\#}f^2-10$即比十二平均律$^{\#}f$低 10 音分，$^{\#}g^2+40$即比十二平均律$^{\#}g$高 40 音分。

（二）龟甲摇响器

龟甲摇响器是一种由腔内颗粒状物碰撞腔体发声的击奏乐器。1987 年在河南省舞阳贾湖新石器时代遗址曾出土了数十件此种摇响器，它们大多和骨笛同墓，以六件或八件成组置于墓中，其存在年代距今约 8 000 年前后。这些摇响器由龟的背甲和腹甲做成，内装石粒。下图为 M363：13 号摇响器（图1－9）③，出土时内装石粒的背甲、腹甲上下合为一体。



■图 1－9

（三）鼍鼓

鼍鼓就是以鳄鱼皮蒙在木质鼓腔上制作而成的一种击奏乐器。1980 年在山西襄汾陶寺新石器时代遗址出土了八具距今约4 500年至4 400年的鼍鼓，鼓腔均利用

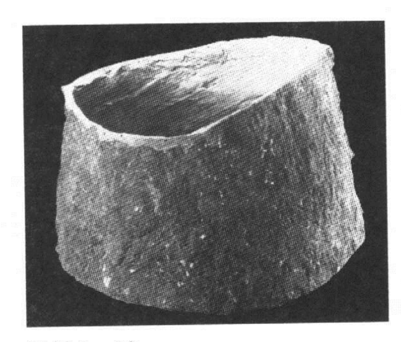
① 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．上卷第 453 页

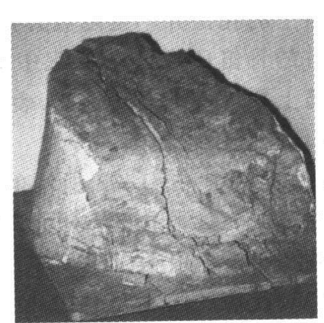
② 河南省文物考古研究所．舞阳贾湖．北京：科学出版社，1999（1）．下卷第 1015 页

③ 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·河南卷．郑州：大象出版社，1996（1）．第 12 页

天然树干挖制而成，出土时鼓面原蒙的鳄鱼皮已不存，仅见散落在鼓腔内外的扬子鳄骨板，故可知它们上口原本所蒙的乃是鳄鱼皮。因古称扬子鳄为鼍，故现在将此类鼓称为鼍鼓。下图为此遗址出土的编号 M3002:27 鼍鼓(图1－10)①。此鼓因受挤压横截面呈不规则椭圆形，鼓身成倾斜状，鼓腔内有细碎的鳄鱼骨板残块和圆锥状调音物 16 枚。

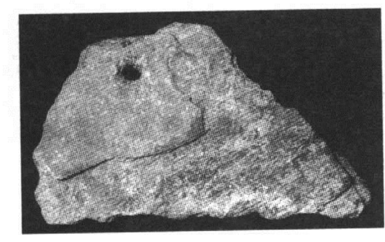
1985 年在山西灵石旌介商代一号墓亦有鼍鼓(图 1－11)②出土，此鼓存在年代距今约3 000多年。鼓身木质鼓腔虽已损坏，但鼓面所蒙鳄鱼皮留下的鳞片仍然清晰可见。


■图 1－10


■图 1－11

（四）磬

磬由石块打制而成，故又名石磬。《吕氏春秋 · 古乐篇》所谓“(夔)乃拊石击石，以象上帝玉磬之音”指的就是这种乐器。山西襄汾陶寺遗址出土的石磬(图1－12)③和河南禹县阎砦墓出土的石磬(图 1－13)④，均为4 000年前的遗物。这两件石磬的制作比较粗糙，接近原始的劳动工具，所不同的是在磬体上部都有可供悬挂的洞孔，并能用磬槌敲击出悦耳的乐音。经测音，山西陶寺磬频率为 516.35，相当于c^2-23。


■图 1－12

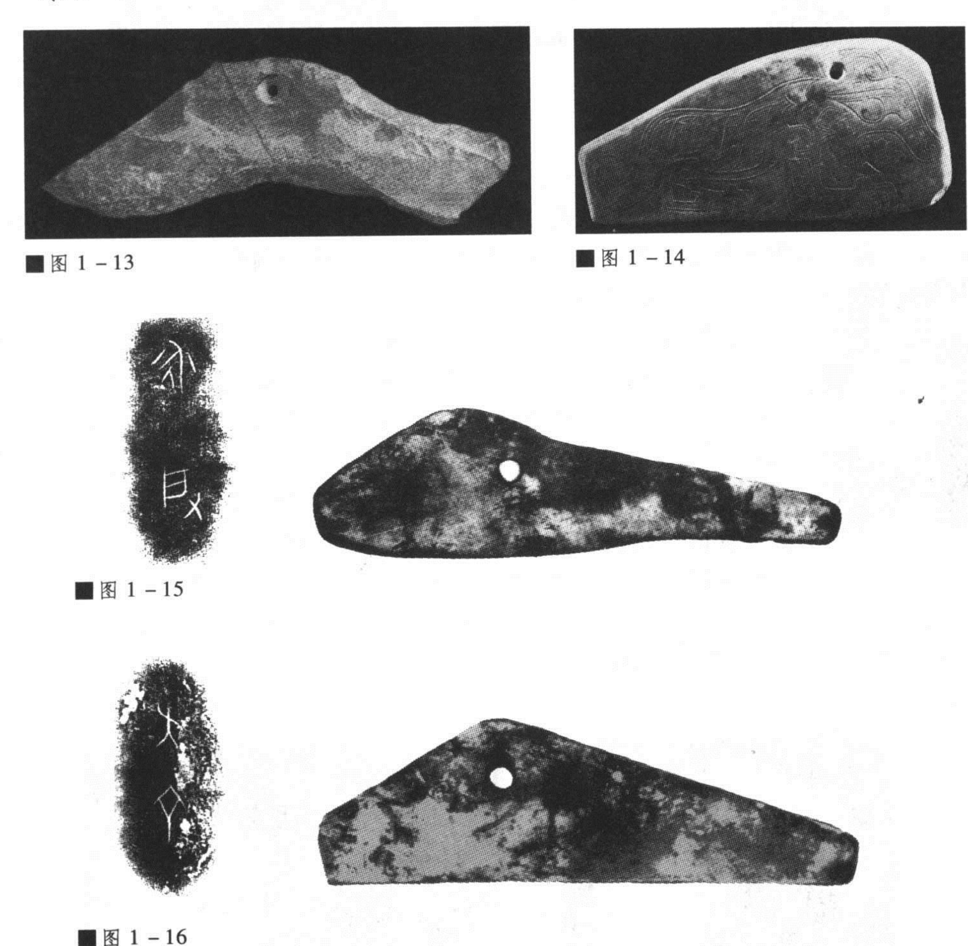
现见出土的商代石磬基本上仍保持了早期的三角形制，如河南安阳武官村商代晚期墓址出土的一件用大理石制成的磬，制作十分精美，磬体上刻有虎纹(图 1－14)⑤，经测音知其频率为 280.7，接近于$^{\#}c^1$。从总体上看，商代的磬在制作工艺上要比夏代磬精致得多。由于一磬只能发一音，故在商代又出现了数件不同音高的磬组合而成的编磬。今北京故宫博物院藏有河南安阳殷墟出土的三音组

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 山西卷. 郑州：大象出版社，2000(1). 第 292 页
② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 山西卷. 郑州：大象出版社，2000(1). 第 129 页
③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 山西卷. 郑州：大象出版社，2000(1). 第 292 页
④ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 河南卷. 郑州：大象出版社，1996(1). 第 53 页
⑤ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988(1). 第 15 页

编磬，磬体上各刻有铭文“永启”（图 1－15）①、“永余”（图 1－16）②、“夭余”（图 1－17）③，经测音知“永启”磬的频率为 948.6，接近于$^{b}b^{2}$；“永余”磬的频率为 1046.5，接近于 c^{3}；“夭余”磬的频率为 1278.7，接近于$^{b}e^{3}$。

乐 1－2

乐 1－3



■图 1－13

■图 1－14

■图 1－15

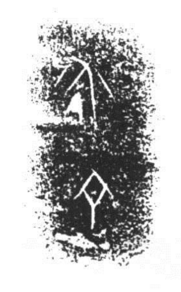
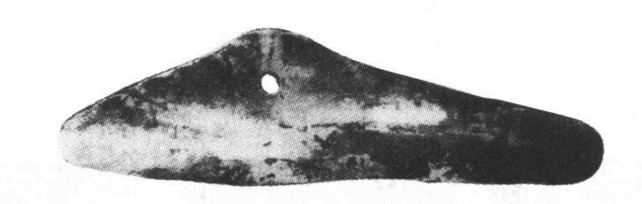
■图 1－16

---

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988(1). 第 16 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988(1). 第 16 页

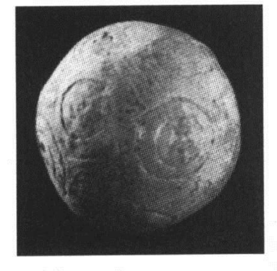
③ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988(1). 第 16 页

■图 1－17

二、陶制乐器

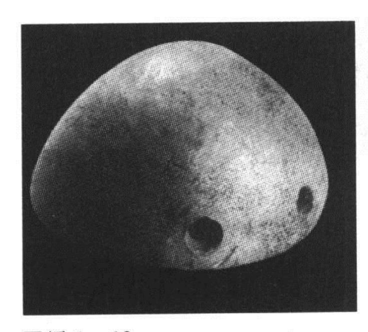
远古先民在使用石器的时代发现了用火，他们不仅用火烧烤食物，而且在用火烧制出各种各样的陶质器皿和工具的同时，把制陶技术应用于制作乐器。



■图 1－18

（一）摇响器

陶制摇响器和龟甲摇响器同属一种类型，仅以陶制腔体取代龟甲，它们都是节奏性的击腔体内装陶丸或石粒，以摇动腔体发声。陶制摇响器的形制多种多样，大体上可以分为球形、半球形和执柄形等三式。球形者如 1956 年在湖北省蕲春县易家山出土的陶制摇响器（图 1－18）①，属新石器时代晚期遗物。半球形者如 1977 年在甘肃省宁夏回族自治州东乡县出土的陶制摇响器（图 1－19）②，此器距今约 5 000 年。执柄形者如 1956 年在湖北省黄冈牛角山新石器时代遗址出土的陶制摇响器（图 1－20）③，此器可执柄演奏。陶制摇响器在全国分布面较广，在甘肃、陕西、湖北、安徽、江苏、浙江等省的新石器时代遗址亦都有各种形制的摇响器实物出土。



■图 1－19



■图 1－20

---

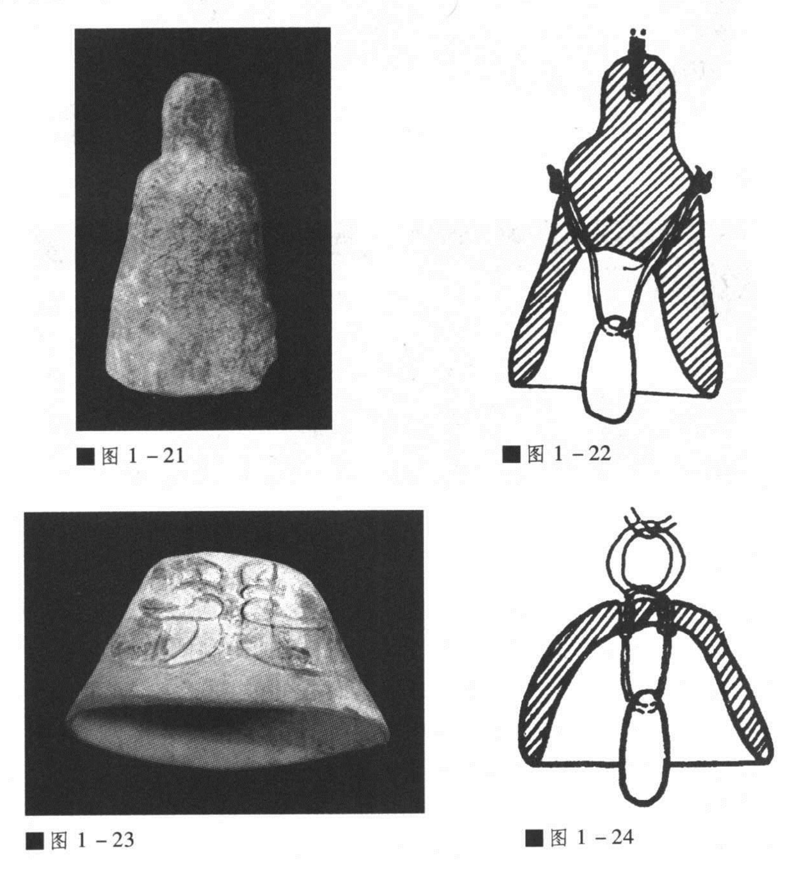
① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 8 页

② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・甘肃卷. 郑州：大象出版社，1998(1). 第 11 页

③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 8 页

（二）陶铃

1956 年在河南省陕县庙底沟出土的陶铃（图 1－21）①，年代距今约 5 900 年，为仰韶文化时期遗物。此陶铃用细泥红陶捏制而成。器身上实下空（出土时一面近半已残缺），顶端有甬，甬上有悬铃孔，肩下两侧各有一个直通体内的斜孔，据推测它们是为用作悬挂铃舌而设（图 1－22）②。1956 年在湖北省天门县石家河新石器时代遗址亦出土过一具陶铃（图 1－23）③，年代距今约4 000多年。此陶铃保存完好，所用泥质为橙红陶。器身为椭圆形，上小下大。顶面上有两个穿孔，据推测它们既可穿绳用作悬铃，又可穿绳用作悬挂铃舌（图 1－24）④。此类陶铃在山西、甘肃、江苏等省的新石器时代遗址中亦有发现。



■图 1－21　■图 1－22

■图 1－23　■图 1－24

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・北京卷. 郑州：大象出版社，1996（1）. 第 12 页

② 李纯一. 中国上古出土乐器综论. 北京：文物出版社，1996（1）. 第 88 页

③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・湖北卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 10 页

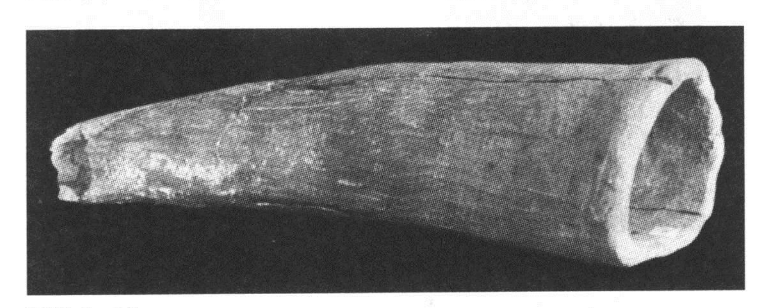
④ 李纯一. 中国上古出土乐器综论. 北京：文物出版社，1996（1）. 第 88 页

（三）陶角

1979年在山东省莒县陵阳河大汶口文化遗址出土的角（图1－25）①，距今约6 300年至4 500年，由褐色夹砂陶制成，弯曲度较大体表有三组直凸弦纹间以两组斜凸纹为饰。又如1976年在河南省禹县谷水河龙山文化遗址出土的角（图1－26）②，距今约4 600年至4 000年，由泥质灰陶制成，形如去尖的牛角，呈微曲状。它们都还保持着天然角的形制。



■图1－25



■图1－26

（四）陶鼓

《吕氏春秋·古乐篇》曾有帝尧时的质"以麋輅置缶而鼓之"的记载，可知这是一种用陶土制成鼓框再蒙上兽皮的鼓。由于在新石器时代制陶工艺已到达一定水平，故出现这种把兽皮蒙在缶、瓮之类的陶制品上而成的鼓，是完全有可能的。1975年，在河南省内乡县朱岗村东南出土了5 000多年前仰韶文化晚期的陶鼓（图1－27）③。此鼓外形保存完好，鼓首呈喇叭形，惟所蒙的鼓皮已缺损。

1980年青海民和阳山23号墓出土了一具年代距今约4 300年前后的陶鼓，泥质红陶。中间呈圆筒状，一端向外扩展呈喇叭状，口沿齐平，为大圆口。口外壁有等距离的钩状乳钉一周，可作鼓面绷皮用。另一端略向外扩即延伸呈罐状，口沿齐平，为

---

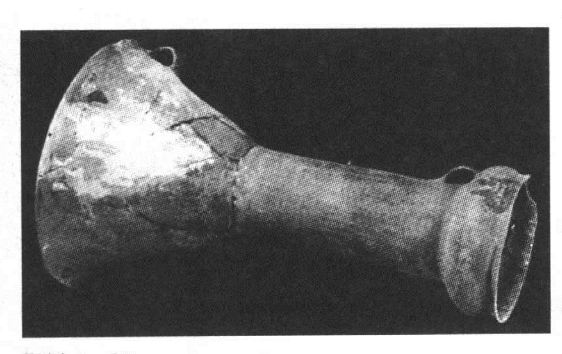
① 吴钊．图说中国音乐史．北京：东方出版社，1999（1）．第11页

② 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·河南卷．郑州：大象出版社，1996（1）．第13页

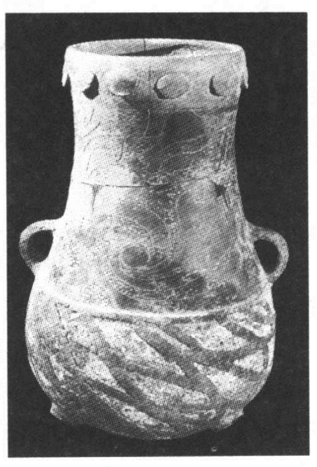
③ 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·河南卷．郑州：大象出版社，1996（1）．第32页

小圆口。器身中空，两端近口处各有一半环形耳，可供穿绳索悬挂用。

1980 年在山西襄汾陶寺文化（距今约 4 600 年至4 000年）早期遗址出土了五具形制基本相同的陶鼓，其中编号 M3072:11 的一具（图 1－28）①，鼓口周边有 11 枚饼状圆钮。鼓皮已佚。

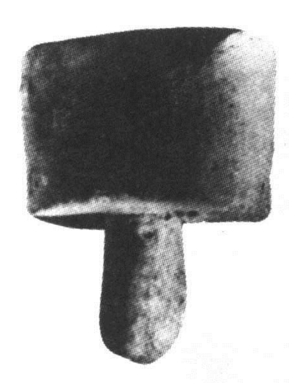


■图 1－27



■图 1－28

此类新石器时代的陶鼓，在河南省临汝、沁阳和甘肃省永登、庄浪等地均有类似的实物出土。



■图 1－29

（五）陶镛

陶镛是由用陶土制成的击奏乐器。镛又称铙，放置方式与后来悬挂的钟不同，口朝上。1955 年陕西省长安县客省庄龙山文化场址出土的一口陶镛（图1－29）②，是 4 000 多年前的实物。镛体用灰陶制成，呈长方形，中空，有实心的直柄。演奏时手持柄，用槌敲击镛体发声。

（六）陶埙

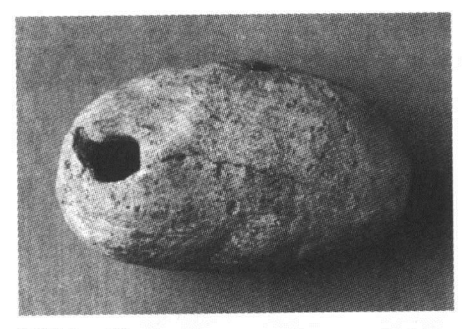
埙是以陶土制成的吹奏乐器，故又称陶埙。已经出土的陶埙有多种形制。1973 年在浙江省余姚县河姆渡和骨哨同时出土的陶埙为卵形，只有一个吹孔（图 1－30）③，距今约 7 000 年，这是目前所知年代最早的埙。1954 年至 1957 年间在西安半坡村仰韶文化遗址也出土过距今约 6 000 多年的陶埙。

---

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・山西卷. 郑州：大象出版社，2000(1). 第 295 页

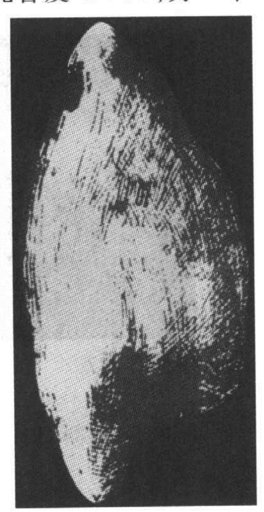
② 李纯一. 中国上古乐器综论. 北京：文物出版社，1996(1). 图版 10

③ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988(1). 第 9 页



■图 1 - 30

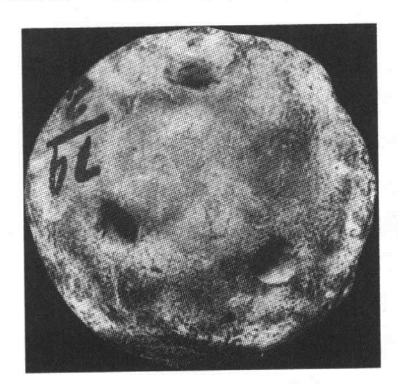
两端尖而长，中径略成圆形，如同橄榄（图 1 - 31）①。除顶端的吹孔外，另有一个按音孔。经测音，知其闭孔音为 f + 42，其开孔音为 a + 80。1931 年在山西省万泉（今万荣）县荆村也曾出土了三个新石器时代的陶埙。其中一个成管状，也只有一个在顶端的吹孔；一个略呈椭圆形，除顶端有一个吹孔外，埙体上尚有一个音孔，闭孔音发$^{\#}$c + 18，开孔音发$^{\#}$d + 58；另一个呈球状，除顶端有一个吹孔外，埙体上尚有两个按音孔（图 1 - 32）②，音孔全闭、开一孔、开二孔可发 e - 40、b - 3、d + 22三个音。在山西省太原市郊义井也曾出土过二音孔陶埙，其音孔全闭、开一孔、开二孔可发 e - 20、g - 3、a + 20三个音。



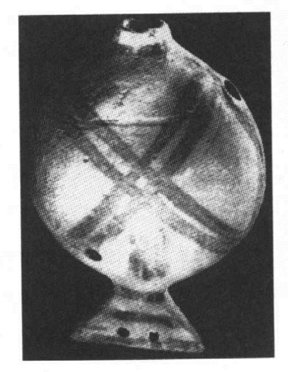
■图 1 - 31

在文献记载中夏商时期有多种吹奏乐器，如用于伴奏乐舞《大夏》的“籥”，甲骨文卜辞中所提到的“龢”（即笙）、“言”（即大箫）等。但迄今考古发现的夏商吹奏乐器主要是各种各样的埙。

甘肃玉门火烧沟文化遗址曾出土过二十余件陶埙，为新石器时代晚期或夏代的遗物，其中十余件已破损。这些陶埙的外形和远古时期的陶埙有所不同，呈扁平的各种圆鱼状。现见保存完好的一件陶埙（图 1 - 33）③，吹孔在顶端的鱼嘴部位，具三个按音孔，两肩各一个，另一个在鱼腹的左下侧，可发四个音。



■图 1 - 32



■图 1 - 33

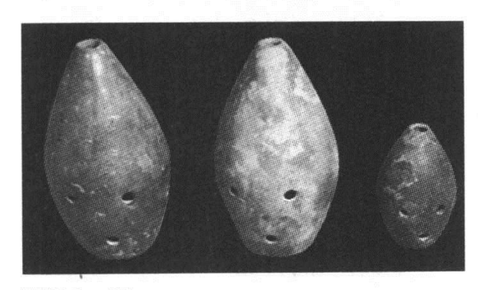
① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988（1）. 第 9 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988（1）. 第 9 页

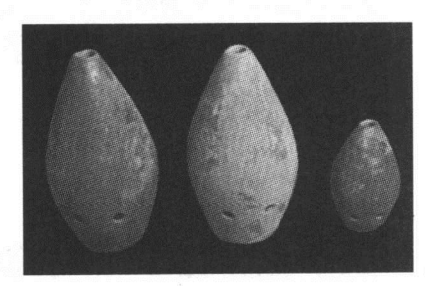
③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 甘肃卷. 郑州：大象出版社，1998（1）. 第 37 页

乐 1－4

从已出土的远古和夏代的陶埙来看，此时的埙有卵形、圆形、筒形、尖角形、鱼形等多种形式，这说明此时陶埙的形制尚未定型。但至商代，所见出土的埙，大都已呈平口形，如 1976 年在河南省安阳殷墟妇好墓出土的三件陶埙，它们都已成了平口、尖顶的卵形状，除顶端的吹口外，还在埙体上开了前三（图 1－34）①后二（图 1－35）的五个按音孔，能吹出 a^1、$^{\#}c^2$、e^2、$^{\#}f^2$、g^2、$^{\#}g^2$、a^2、$^{\#}a^2$ 等音（后五个为连续的半音），其他商代遗址出土的陶埙也大体如此，这为后来的陶埙形制奠定了基础。



■图 1－34



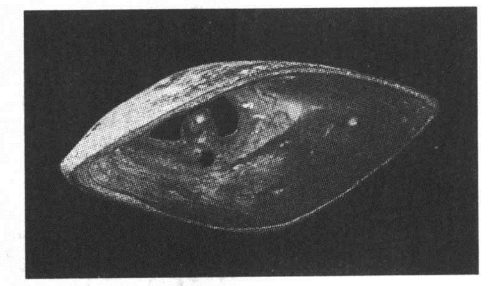
■图 1－35

三、铜制乐器

自公元前 21 世纪起，我国由陶石器并用时代逐渐过渡到青铜时代，这是中国社会发展史上的一次飞跃。随着夏商时期青铜熔铸技术的发展，铜制乐器亦陆续出现。在迄今出土的夏商时期乐器中，铜制乐器有铃、鼓、铙、镈等。

（一）铜铃

1983 年，在山西襄汾陶寺遗址的 M3296 号墓中出土了一具迄今所知为年代最早的铜铃②。此墓的“人骨经 C14 测定（ZK1314），树轮校正年代为距今 3835 ± 130”年③。铜铃用红铜铸成，器体横断面近似菱形，另两角呈圆弧形。顶部有一个悬舌孔，系整器铸成后再加工钻成，铃舌已缺失（图 1－36）。



■图 1－36

1986 年在河南偃师二里头遗址出土了四件铜铃，年代在夏代后期、商代前期之交，距今约 3 900 年至 3 500 年。其中六区 57 号墓出土的一件较完

---

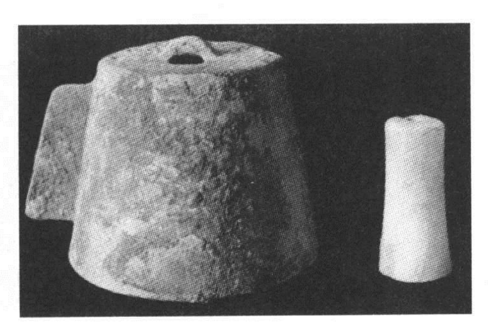
① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・河南卷. 郑州：大象出版社，1996(1). 第 21 页

② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・山西卷. 郑州：大象出版社，2000(1). 第 300 页

③ 中国社会科学院考古研究所山西工作队、临汾地区文化局. 山西襄汾陶寺遗址首次发现铜器. 北京：《考古》1984 年第 12 期，第 1070 页

整，既有铃体，又有铃舌，顶面有可作悬挂用的钮(图1－37)①。铃体铜制，铃舌玉制，呈管状。

1953年，在河南安阳大司空村商代后期遗址出土了一件铜铃(图1－38)②，距今约3 046年至3 300年。此器铃体、铃舌全用青铜铸成，出土时钮梁上有缚绳的痕迹两周。器身上小下大，呈肩筒形，口沿平齐。顶面中部有一孔，用于拴铃舌。铃舌一端细长，一端呈球状。

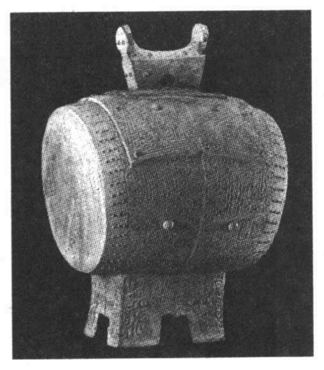


■图1－37

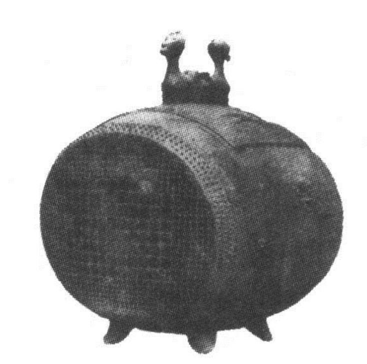
■图1－38

（二）铜鼓

1977年湖北崇阳出土的铜鼓(图1－39)③，用青铜铸成，仿牛皮鼓面。鼓面椭圆形，仿牛皮，鼓腔的两端边缘各有三周钉纹，乃是模仿木鼓蒙皮所用的冒钉。另一具双鸟钮铜鼓(图1－40)④也用青铜铸成，仿鳄鱼皮鼓面。原出土于河南安阳，现为日本泉屋博物馆收藏。两鼓均为商代晚期的遗物，据此可以推知商代木鼓的基本形制。



■图1－39



■图1－40

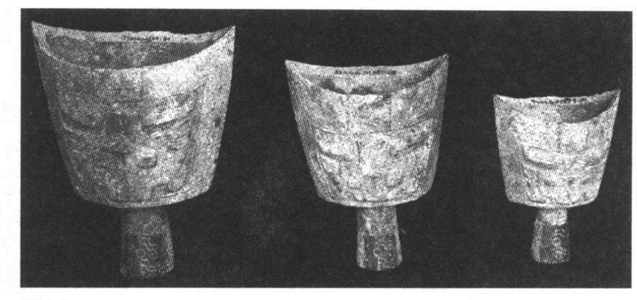
① 吴钊.图说中国音乐史.北京：东方出版社，1999(1).第31页

② 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·北京卷.郑州：大象出版社，2000(1).第79页

③ 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·湖北卷.郑州：大象出版社，1999(1).第99页

④ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京：人民音乐出版社.1988(1).第20页

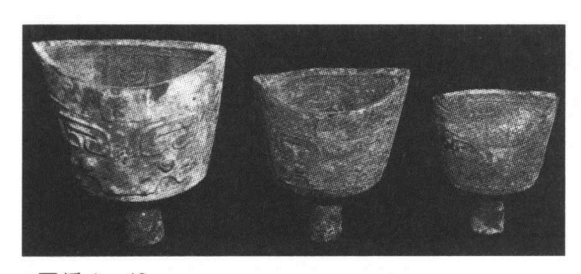
（三）钟、铙、镛、镈



■图 1-41

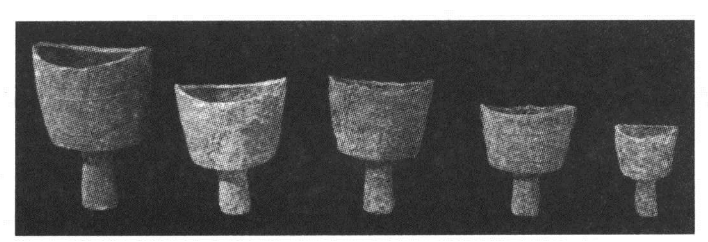
钟曾用作古代铜制乐器的统称，但后来又将有柄、口朝上击奏的钟称为“铙”，形制大的铙称为“镛”；悬挂起来口朝下击奏的铜制乐器专称为“钟”，有甬（柄）和旋环可供悬挂的钟称“甬钟”，无甬（柄）只有悬挂用钮的钟称“钮钟”，大号的钮钟称“镈”或“镈钟”。

在迄今已出土的铜制乐器中，夏代只有铜铃，自商代起才开始有铜制的铙、镛和镈，但尚未见到有商代的甬钟和钮钟。



■图 1-42

商代的铙，既有单个演奏的铙，也有由数件铙组合而成演奏的编铙。如1983年在河南安阳大司空村车南663号墓出土的三件组编铙（图1-41）①，铙体呈合瓦形，大、中、小三器通高分别为17.5厘米、14.8厘米、12.2厘米。三器的甬呈中空管状，下粗上细。大号铙有裂痕，不能测音，中、小号二铙的正鼓音分别为e^2+47、g^2-13，侧鼓音分别为c^3+23、a^3+3。1974年在河南安阳殷墟西区699号墓出土的三件组编铙（图1-42）②，大、中、小三器的甬呈中空管状，下粗上细。经测音，三器正鼓音分别为b^1+52、$^{\#}f^2+13$、b^2+50，侧鼓音分别为d^2、$^{\#}f^2$、b^2。商代尚有五件组的编铙，如1976年在河南安阳安屯妇好墓出土的编铙（图1-43）③。



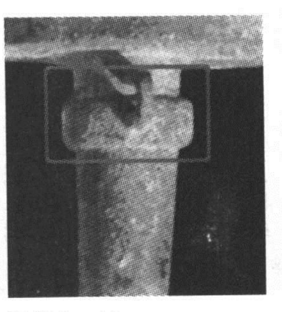
■图 1-43

---

① 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·河南卷.郑州：大象出版社，1996(1).第69页

② 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·河南卷.郑州：大象出版社，1996(1).第71页

③ 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·北京卷.郑州：大象出版社，1999(1).第27页



■图 1－44



■图 1－45



■图 1－46

商代的铙在湖南、湖北、江西、浙江等省均有出土，出土数量以湖南最多。现见出土的商代铙中，可分无旋和有旋两种类型。“旋”即铙柄上部突出的部分（图 1－44 方格部分），因铙轻者几公斤，重者达几十公斤、几百公斤，故无法用手持铙柄击奏。无旋铙只能口朝上插地或置于铙座上演奏，有旋铙可和无旋铙一样置放口朝上演奏，也可把绳索系在铙柄根的旋上，以悬挂的方式口朝下演奏。无旋铙如故宫博物院收藏的商代铙（图 1－45）①，此器重 82.5 公斤，正鼓音为 b＋15 音分。有旋铙如 1959 年在湖南宁乡师古寨出土的商代铙（图 1－46）②，此器重 67.25 公斤，正鼓音为#g－45 音分，侧鼓音#a－23音分③。



■图 1－47

如果说对商代有旋铙是否以悬挂的方式演奏尚有疑问的话，则出土于江西新干县商代镈钟（图 1－47）④则完全肯定了这种演奏方式。此器无柄，有作悬挂用的钮，合瓦体，平顶，平口。

综上所述，商代有柄有旋的铙启发了后来周代甬钟的产生；商无柄有钮的镈钟启发了后来周代钮钟的产生。可以说，是夏商时期的铜制乐器孕育了其后周代青铜乐钟的灿烂辉煌！

第七节　乐　　律

远古夏商时期的乐律，没有确切的文字记载可查考，但从已经出土的乐器可以推知以下几点：

第一，远古时期既有旋律性的乐器（如骨哨、骨笛、陶埙、陶角等），又有节奏性的乐器（如摇响器、铃、鼓等），说明旋律和节奏在最早的音乐中的两大要素。而且青海

① 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·北京卷．郑州：大象出版社，1999(1)．第 33 页
② 吴钊．图说中国音乐史．北京：东方出版社，1999(1)．第 46 页
③ 李纯一．中国上古乐器综论．北京：文物出版社，1996(1)．第 132 页
④ 吴钊．图说中国音乐史．北京：东方出版社，1999(1)．第 49 页

大通县彩陶盆上舞蹈图案的整齐动作表明，在距今约4 500年前后新石器时代晚期的音乐除了自由节奏之外，也已经有了规整性的节奏。

第二，从已出土的商代三音组编铙、编磬来看，安阳大司空村的三音组编铙，以钟体大小调节出不同的音高；安阳殷墟的三音组编磬，虽然磬体大小相近，但以其不同的厚度调节出不同的音高。这表明商代人已经把握了运用不同规格的钟体和磬体产生不同音高的技术。

第三，商代的三音组编铙、编磬，因受其乐器发音条件的制约，故每套乐器只能奏出三个音。安阳殷墟的三音组编磬只能奏出 sol、la、do 或 re、mi、sol 三个音的乐曲；安阳大司空村的三音组编铙也只能奏出 do、mi、la 三个音的乐曲。由此可以推想，这类仅由三音列组成的乐曲为当时所常见，但这并不说明夏商时期的音乐只限于三声，因为人声的发音比乐器自由得多。而况，至迟在夏代玉门火烧沟鱼形陶埙，已经能发 sol、do、re、mi 或 la、do、re、mi 或 do、mi、sol、la 或 mi、sol、la、do 等四声，商代晚期的两个五音孔陶埙则已具有完整的五声音阶。因此，在夏商时期出现五声音阶的歌曲或乐曲，也是完全有可能的。

第四，商代晚期的五音孔埙能奏出连续的半音，虽然还不能构成完全的十二律，但已经具备了可以用于旋宫犯调的可能性，也是后来周代人发明十二律理论的先导。

第八节　乐人和宫廷乐师

在《吕氏春秋》中，曾有远古时期多位音乐家的传说。如前面已经提到朱襄氏时的士达，黄帝时的伶伦，喾时的咸黑，尧、舜时的质、瞽叟、延等。此外尚有黄帝时和伶伦一起铸十二钟的荣援，效八风之音作《承云》乐的帝颛顼，喾时造了鼙、鼓、钟、磬、笙等多种乐器的倕等。由于伶伦在传说中曾奉黄帝之命在昆仑山下取竹作过律，因此在历史上一直被认为是中国的第一位乐律家。《尚书·舜典》中还有一位舜时乐人夔的传说。据说他当时受命于舜，以组织乐舞活动来教育当时的年青一代，使之“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”。所以，夔也是我国传说中最早一位寓教于乐的先行者。

自夏代进入奴隶社会之后，职业分工渐渐明确，在宫廷内就有了专门从事音乐舞蹈的乐奴和乐师。但由于当时尚未普遍使用文字，因此对于夏商时期宫廷和民间众多的音乐家并无明确的记载，只是在传说中略知一二。如本章前面已提到作乐舞《大夏》的皋陶，作乐舞《大濩》的伊尹等。《吕氏春秋·古乐篇》还说伊尹作过《晨露》歌，曾修订过《九招》、《六列》、《六英》等乐舞，用以歌颂成汤的功德。在传说中尚有一位名叫延的乐师，古书中一般都称他为师延。师延是商朝末代君主纣王时期的宫廷乐师，善作新调，在宫中曾为纣王作靡靡之乐。周武王打败纣王后，师延东逃至濮水，抱琴投河自尽，故后来周代人曾称师延所作的音乐为“亡国之音”。

复习思考题

1. 名词解释

《弹歌》 《朱襄氏之乐》 《云门》 《咸池》 《大夏》 《大濩》 骨笛 鼓 磬 籥 埙 镛

2. 论述题

(1)远古夏商时期乐的制作材料。

(2)中国各民族音乐文化交流的起始。

(3)夏商时期钟的类别。

(4)中国音乐起源之我见。

(5)远古夏商时期的民歌。

(6)远古夏商时期的乐器和乐律。

第二章　周秦时期的音乐

（前 1046—前 206）

第一节　概　　述

周灭商后，建立起我国历史上第三个奴隶制王朝，史称西周，其年代自公元前 1046 年到公元前 771 年。周初，统治阶级采取了一系列新的措施，如大分封诸侯、营建洛邑、实行宗法制度、农业上实行井田制、建立起较为完备的贵族子弟教育的学校等，极大地促进了社会生产力的发展。为巩固统治，西周建立起森严的等级制度，将社会分为天子、诸侯、卿大夫、士及庶、农、工、商等级别，士以上各等级为统治阶级，庶人以下各等级为被统治阶级。西周王朝以夏商礼乐为基础制定周礼，作为奴隶主的行为准则，各级奴隶主必须按照自己的身份地位享受礼乐。

西周末年，王室腐败，官吏贪污暴虐，加之连年旱灾，人民流离失所。周幽王更是倒行逆施，为博得宠妃褒姒一笑，"烽火戏诸侯"，公元前 771 年被杀于骊山下，西周王朝灭亡。幽王死后，太子姬宜臼继位，是为平王。公元前 770 年，平王迁都洛邑，开始了东周的历史，东周包括春秋（前 770—前 476）和战国（前 475—前 221）两个时期。

春秋至战国，诸侯蜂起，大国间相互争霸，先后出现"春秋五霸"、"战国七雄"，周天子名存实亡。春秋时期，中国社会逐步从奴隶社会开始向封建社会转变。土地所有制发生了变化，逐步走上了私有化的道路，封建社会生产关系也逐步确立起来，新兴地主阶级应运而生。随着铁制农具的广泛使用，农业生产得到极大的发展；纺织、陶瓷、漆器等手工业获得重大进步；金属货币开始流通、城市兴起、贸易繁荣，商业出现很大进步；文化方面出现了"百家争鸣"的勃勃气象，"九流十家"①纷纷登上历史舞台；天文、历法、地理、医学、数学等方面都取得较大成就，对后世产生了深远而广泛的影响。

公元前 221 年，秦国在与其他诸侯国的兼并战争中取得了胜利，完成了统一大业，建立起我国古代第一个封建王朝。然而，秦朝仅仅存世 15 年，公元前 206 年，轰轰烈烈的农民起义军推翻了秦王朝。

---

① "九流"指儒、墨、道、名、法、阴阳、农、纵横、杂家；"十家"系九流加上小说家。

周代是我国古代历史上第一个音乐发展高峰时期。周代建立了我国最早的较完善的音乐机构，形成一整套行之有效的教育制度。民间音乐得到迅速的发展，涌现出一批杰出的演奏(唱)家，通过"采风"，大量的民歌保存下来。乐器数量众多，出现了我国最早的乐器分类法"八音分类法"，乐器制造水平空前发展，出现了一钟双音的"双音钟"。乐队组合丰富，一些乐器如琴、瑟的独奏化程度越来越高。乐律学获得极大的发展，确立了用"三分损益法"产生十二律和十二律旋相为宫等一系列乐律理论。春秋战国时期的音乐哲学随"诸子百家"的激烈论辩达到相当高的程度，以儒家、道家、墨家为代表的乐论，对后世的音乐思想产生很大影响。

第二节　宫廷音乐

一、周代的礼乐制度

为维护和巩固统治，周代统治阶级制定出符合本朝的礼乐制度，从思想上巩固等级名分，以维护天子的权威。礼乐的"礼"就是宗法制度和等级制度相互结合的礼仪，"乐"就是音乐，包括乐队、乐舞的编制，乐曲、乐舞的使用，等等。各级奴隶主必须根据自己的身份地位，按不同场合举行礼乐，以体现君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友等相互间的关系，不得随意僭越。关于这些，先秦文献有详细的记载。

对不同场合使用乐曲的规定。在《周礼·春官宗伯》中有依祭天、祭地、祭祖等不同场合、不同用途安排乐舞的记载：

> 乃分乐而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。①

祭祀对象不同，演唱、演奏、舞蹈的内容也随之发生变化，不但如此，用乐的顺序也必须按预定进行，不能颠倒，所谓"分乐"又有"序"。

举行"射礼"时，必须按身份等级，使用不同的乐曲：王用《驺虞》，诸侯用《貍首》，大夫用《采苹》，士则用《采蘩》。

不同等级的贵族在使用舞队时，编制也是有明确规定的。《左传·隐公五年》有如下记载：

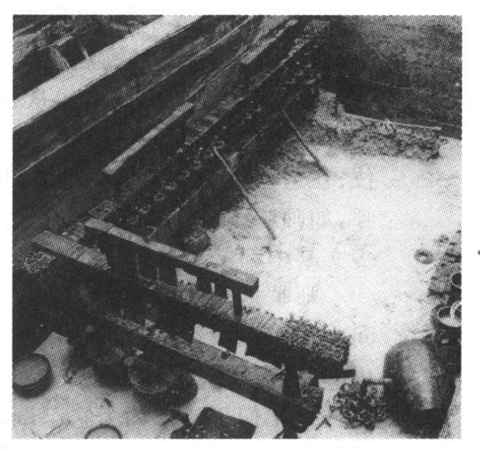
---

① 阮元校刻本.十三经注疏.杭州：浙江古籍出版社，1998(1).第788、789页

九月，考仲子之宫，将《万》焉。（鲁隐）公问羽数于众仲，对曰："天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。夫舞，所以节八音而行八风，故自八以下。"公从之。于是初献六羽，始用六佾也。①

这段话大概意思是说，公元前718年的九月，仲子庙落成，要举行一个祭典，将献《万》舞。隐公向众仲询问跳舞的人数，众仲回答说王用八，诸侯用六、大夫用四，士用二，隐公遵从了这个规定，用了六佾的规格。"佾"（yì）指古代乐舞的行列。关于每佾的人数多少，历来有两种解释：一是认为每佾固定为八人；另一种认为人数与八佾相同，如八佾每佾八人，六佾每佾六人等。但无论如何，舞队使用时的等级制度是存在的。

关于乐队的使用。《周礼·春官宗伯》"小胥"说："正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县，辨其声。"②"县"通"悬"，即悬挂之意。周时盛行"金石之声"，编钟编磬等悬挂乐器往往是身份与权力的象征。王贵为天子，因而享用的乐器是四面悬挂，然后依等级顺次为三面、两面、一面。从已出土的乐器来看，还未见到四面都有悬架乐器的乐队编制。湖北曾侯乙墓的中室西、南两面悬挂编钟，北面悬挂编磬，比较符合"轩县"的规定（图2-1）③。另外，河南信阳长台关二号楚墓出土木制编钟和木制编磬各一架，应该属于"判县"编制。


■图2-1

除了以上提到的一些规定外，还有诸如对乐器材质和服装道具方面的详细规定，等等。西周的礼乐制度到春秋战国时，开始普遍出现僭礼越规情况，礼乐方面的严格规定被彻底打破，诸侯、卿大夫、甚至士也堂而皇之地用起了"天子之乐"。《礼记·郊特牲》记载："庭燎之百，由齐桓公始也；大夫之奏《肆夏》也，由赵文子始也。"④根据规定，诸侯庭中照明的火炬只能有三十只，齐桓公却用到百只。而赵文子一个大夫竟然用起天子才能用的《肆夏》乐。《论语·八佾》讲到鲁国三家大夫季孙氏、叔孙氏、孟孙氏不仅将天子祭祀时用的乐曲《雍》用于祭祀自家庙堂，其中的季孙氏在庭宴中"八佾舞于庭"，无怪乎孔子会发出"季氏八佾舞

---

① 阮元校刻本.十三经注疏.杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第1727、1728页

② 阮元校刻本.十三经注疏.杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第795页

③ 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·湖北卷.郑州:大象出版社,1999(1).第202页.(出土时近北壁有一套编磬,原本悬于一座双层的青铜架上,因盗洞的原因,一根横梁被砸断,磬片落于淤泥中,部分已损坏。)

④ 阮元校刻本.十三经注疏.杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第1447页

于庭，是可忍也，孰不可忍也”①的慨叹。

二、乐官、乐工和音乐教育

（一）乐官和乐工

据《周礼·春官宗伯》及《地官司徒》记载，周代掌管音乐的乐官有大司乐、乐师、大胥、小胥、大师、小师、瞽矇、眡瞭、典同、磬师、钟师、笙师、镈师、韎师、旄人、籥师、籥章，鞮鞻氏、典庸器、司干、鼓人、舞师等。所有乐官中“大司乐”级别最高，为中大夫。乐官们的职责范围也有明确的规定，一般兼具行政、教学与演奏（唱）三种职能。如大师掌六律六同，教六诗，祭祀、燕飨、射礼时的演奏（唱）等。鞮鞻氏的职责主要是管理“四夷之乐”，以及祭祀时吹籥唱歌。典庸器主要负责管理乐器收藏，以及祭祀、燕飨、宾射时摆放乐器、陈列庸器等事务。各乐官分工明确、各司其职、井然有序，反映出西周宫廷音乐的高度发展。有一点需要提及，见于先秦文献所载的乐官、乐工称谓远不止《周礼》所述，但是从《周礼》中，我们可以大致了解先秦乐官的概貌。

到了春秋战国时期，王室衰微，礼崩乐坏。各诸侯国统治者拥有众多的乐工、舞伎，在这些人中涌现出一批著名的音乐家。这些音乐家的名字前往往冠有“师”的称呼，如师旷、师乙、师襄等，而且大多为盲人。他们拥有敏锐的听觉、精湛的技艺，在诸多文献中都留有精彩记录。

师旷是晋国著名的音乐家，他的活动年代大致在公元前 572 年至公元前 532 年间。《吕氏春秋·长见》记载了他的一件事迹。晋平公铸了一口大钟，命乐工听辨，乐工们都认为已经调好了。师旷听过后，认为它没有调好，请求重新铸过。平公问道：“乐工们不是都认为它已调好了？”师旷说：“后世有懂音乐的人将能听出这口钟没有调好，我私底下为国君感到羞耻。”后来卫国的师涓听后，果然也认为这口钟没调好。② 师旷不仅听辨能力很强，而且琴艺也甚佳。《韩非子·十过》记载了他弹琴的故事：

> 师旷不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鹤二八，道南方来，集于廊门之垝。再奏之而列。三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞。音中宫商之声，声闻于天。平公大说，坐者皆喜。平公提觞而起，为师旷寿。反坐而问曰：“音莫悲于《清徵》乎？”师旷曰：“不如《清角》。”平公曰：“《清角》可得而闻乎？”师旷曰：“不可。……今主君德薄，不足听之，听之将恐有败。”平公曰：“寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。”师旷不得已而鼓之。一奏而有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年。

① 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第 2465 页

② 吕不韦. 吕氏春秋. 上海：上海古籍出版社据高诱注本影印，1989(1). 第 84 页

平公之身遂癃病。”①

这则故事用神话般的夸张手法,描绘了师旷非凡的音乐才能与高超的演奏技巧。春秋时期以“师”冠名的宫廷乐师们,用他们的艺术才华,推动了音乐艺术的发展,为周代音乐艺术的繁荣做出了不可磨灭的贡献。

(二)音乐教育

商代的贵族已有学校教育。至西周,统治阶级为配合礼乐制度的推行,学校教育变得更为完备。建立了所谓的小学与大学。主要教学内容是“六艺”,即“礼、乐、射、御、书、数”,其中又以礼、乐、射、御为主。音乐教育的对象,主要是贵族子弟,即世子和国子。世子是王和诸侯的嫡子,国子是公卿大夫的子女。

“乐”的学习内容主要包括乐德、乐语和乐舞。据《周礼·春官宗伯》:乐德是教国子们“中、和、祗、庸、孝、友”;乐语教国子们“兴、道、讽、诵、言、语”;乐舞主要以六代乐舞为主,如《云门》、《大咸》、《大夏》、《大濩》、《大武》,等等。②

国子们学习的年限,据《礼记·内则》的记载,大略可分为三个阶段:第一阶段,从6岁至9岁主要在家中学习,如认识数目与四方、干支之名等;第二阶段,10岁至20岁,主要学习儿童的礼仪、器乐、诵读诗文、跳《勺》舞,成童(15岁)后学习《象》舞和射御之法,等等;第三阶段,20岁以后,20岁行加冠礼,开始学习成年礼仪,舞《大夏》,博学而不偏颇。贵族教育从6岁到20余岁,是一个循序渐进、由易而难、由简而繁的完整的教育体系。在这个体系中,“礼”、“乐”的比例是很重的。有一点必须明确,国子们学习礼、乐的目的,并不是像今天这样是去从事各种音乐表演活动。他们学习的目的是要达到统治阶级提倡的“礼乐治国”。

春秋之后,私学开始兴起,逐步改变了礼、乐教育与庶人无缘的局面。各种私学类型很多,教育对象中既有士阶层的人士,也有宫廷的专业乐人,还有民间的从乐人员。春秋战国时期的音乐私学教育,主要是指民间音乐教育活动。这时期的官学也呈现出新的发展趋向,其重心开始由王室向诸侯公室转移,并且,由原来以宫廷一个中心为主向多个中心转变。音乐教育的对象与内容也出现了一些新的变化。比如,教育对象中除了世子与国子外,还包括了乐师、乐工的教育。但是就音乐教育的完整性、系统性而言,春秋战国可能不如西周。

三、各类宫廷乐舞

周代的宫廷乐舞大致包括六代乐舞、小舞、颂乐、雅乐、房中乐、四夷之乐等。

---

① 王先慎.韩非子集解.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第44、45页

② 阮元校刻本.十三经注疏.杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第787页

（一）六代乐舞

六代乐舞简称“六乐”，都是从黄帝时期开始历代沿袭下来带有史诗性的乐舞。分别是：(1)黄帝时的《云门大卷》，简称《云门》，云是黄帝时的图腾；(2)唐尧时的《咸池》，咸池是天上的星宿名；(3)虞舜时的《韶》，又名《箫韶》，《论语·八佾》中孔子评价它是“尽善尽美”的音乐；(4)夏禹时的《大夏》又称《夏籥》，可能因用“籥”作伴奏乐器而得名；(5)商汤时的《大濩》，内容描写商汤伐桀；(6)周朝当代的《大武》。这些乐舞主要用于祭祀天地、山川、祖宗，一般规模宏大、歌舞相间。

据《礼记·乐记》记述，《大武》的全曲共分六章，内容描写周武王伐纣的全过程。第一段舞队从北面而出，是为出征；第二段表现周武王的部队消灭商纣部队；第三段转而向南作战；第四段征服了南国，巩固了南疆；第五段分为周公与召公两个舞队，各统治东、西两方；第六段获胜而归，并表现对周天子的尊崇。曲中乐舞动作时缓时急，并且有两处出现了“乱”。“乱”相当于现今乐曲中的高潮处理。[1] 孔子在看过《大武》表演后，评价它“尽美矣，未尽善也”，孔子是不提倡用武力取天下的，尽管它的艺术水平已经“尽美”，孔子还是认为它“未尽善”。

（二）小舞

相对于“六代之乐”等大型乐舞而言，那些13岁至19岁的国子们还必须学习一定数量的小舞。周代的小舞由“大师”这个音乐机构负责教习，包括帗舞，舞者手执由彩绸条扎成的道具而舞；羽舞，手执由对半分开的鸟羽制成的道具而舞；皇舞，手执由全鸟羽制成的道具而舞；旄舞，手执牦牛尾而舞；干舞，手执盾牌而舞；人舞，用长袖作为道具而舞。

（三）颂乐

颂乐是用于天子祭祖、大射、视学及两君想见时等重大典礼时的乐舞。《诗经》里保存了《商颂》、《周颂》和《鲁颂》等三颂。内容大都是史诗性的，常带有神话色彩。颂有乐章形式，有乐歌形式，也有纯器乐等形式，一般速度较慢。

（四）雅乐

雅乐有大雅与小雅之分。大雅内容与颂相似，使用场合亦相仿。小雅较接近于民歌，有些直接源于民歌，主要用于大射礼、燕礼及乡饮酒礼等仪式中，有演唱、演奏等形式。

（五）房中乐

房中乐也是一种燕飨乐，一般用于后妃们侍宴时演唱。不用钟、磬等金石乐器伴奏，只用琴、瑟等弹拨乐器。房中乐的音乐不同于祭祀等仪式中的用乐，形式较为轻松活泼。

---

① 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第1542页

（六）四夷之乐

四夷是指周代对四方边疆的称呼，东方为夷，南方为蛮，西方为戎，北方为貉狄，如楚、吴、越等地。周代宫廷专门设有“鞮鞻氏”掌管“四夷之乐”，它也可以用于祭祀与宴飨中，以吹奏管乐及唱歌为主。实际上这种音乐在宫廷乐中所占比例很小，之所以被采用的目的主要是为了炫耀统治阶级的文功武德。

自春秋起，周代的礼乐逐步走向没落，一些新兴地主阶级的欣赏趣味转向以“郑卫之音”为代表的民间俗乐。“郑卫之音”是郑国与卫国一带的地方音乐，它保留了浓郁的商代音乐特色，节奏奔放活泼，音乐优美抒情，深受一些诸侯国君的喜爱。《晏子春秋》记载了齐景公迷恋新声而不上朝的事。《礼记·乐记》中有一段魏文侯与子夏的对话：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？”①这段话反映出魏文侯对“郑卫之音”的酷爱，同时也反映了雅乐与“郑卫之音”风格上的迥异。另一方面，它又备受责难。作为礼乐制度忠实的倡导者与维护者的孔子，极端排斥郑声，面对这种现象他曾发出“恶郑声之乱雅乐也”的感慨。但是，战国以来，礼乐便相继失传，至秦始皇时，除房中乐外，“六代之乐”所剩仅有《韶》与《武》两部而已。

第三节　民间音乐

一、北方民歌《诗经》

周代制定了“采风”的制度，“采风”即“采风俗”，通过“采风”收集民间歌曲。周王朝专门设立“采诗之官”，聘请“男年六十、女年五十无子者，官衣食之”②，到民间去求诗。这样做的目的是“以观风俗，知得失，自考正也”③。周王从巩固统治阶级利益出发，利用“采风”以达到了解民意，完善施政的目的，这一举措在当时是有其积极意义的。采风制度的建立不仅为宫廷提供了大量的优秀民间音乐和歌词，而且为保存我国先秦时期的民歌做出了不朽的功绩。周初建立的采风制度至春秋中期被停止，共收集三千多首诗歌，后来经过整理编订成《诗经》。

《诗经》是我国第一部诗歌总集，共 305 篇，分风、雅、颂三部分。“风”是西周初期至春秋中期约 500 年内出现的十五国的民间歌曲，共 160 篇，是《诗经》中比重最大的一部分。十五国包括周南、召南、邶、鄘、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳

① 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第 1538 页

② 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第 2287 页

③ 班固. 汉书·艺文志. 北京：中华书局，1962(1). 第 1708 页

等。除《周南》与《召南》是当时江汉流域民歌外，其余都是黄河流域地区民歌，多属北方风格。基本分布相当于现今的陕西、山西、河南、山东、甘肃等地区。

《国风》所涉题材相当广泛，内容非常丰富。其中反映爱情、婚姻和家庭生活的内容所占比重很大。如《关雎》(周南)描写了青年男女从相恋到成家的过程，《卷耳》(周南)中主人公对爱人的思念，《汉广》(周南)中男子苦恋汉水那边的游女，《摽有梅》(召南)中待嫁女对婚期的企盼，《桃夭》(周南)中对新娘的赞扬，都充满朴实真挚的感情。有些反映主人公的失恋、抗婚等内容，如《氓》(卫风)、《江有汜》(召南)等。反映劳动人民生活和社会生产的内容，在《诗经》中也处处可见，如《大叔于田》(郑风)、《驺虞》(召南)中描写狩猎，《七月》(豳风)描叙一年四季周而复始的农业劳作，《芣苢》(周南)反映妇女集体劳动的艰苦，《伐檀》(魏风)、《硕鼠》(魏风)控诉农民受剥削压迫的生活艰辛，等等。也有些揭露了统治者的荒淫无耻，如《新台》(邶风)、《株林》(陈风)等。

《诗经》常用的艺术手法古人总结为"赋、比、兴"，典型句式是四言体，多采用重叠反复的章法，尽管其曲调久已佚亡，但仍可推知其音乐结构主要采用了"分节歌"的形式。此处仅以《邶风·静女》[1]为例加以说明。

静女其姝，俟我于城隅。
爱而不见，搔首踟蹰。

静女其娈，贻我彤管。
彤管有炜，说怿女美。

自牧归荑，洵美且异。
匪女之为美，美人之贻。

《静女》三章(段)。第一章描写男女相约于城墙，女方久而未见，男方焦灼的等待心情，第二、三章写女方送给男方一支彤管与荑草。《静女》每章以四字句为主，格式基本一致，符合分节歌的结构，单段体。《诗经》中还有些诗篇结构比较长大，有的在前面加上了相当于引子的部分，如《行露》(召南)；有的在后面接续上尾声部分，如《野有死麕》(召南)；有的前面有引子后面又有尾声，如《九罭》(豳风)；还有一些出现了简单的两段式结构，如《殷其雷》(召南)等。

---

① 阮元校刻本．十三经注疏．杭州：浙江古籍出版社，1998(1)．第311页

二、南方民歌《楚辞》

春秋战国时期，南方的楚、吴、越等地的民间音乐也相当发达。由于《诗经》收集的民歌主要以北方为主，南方大部分地区未被列入"采风"范围，所以南方保留下来的民歌远远少于北方民歌。除了一些散见的记载外，大多集中在《楚辞》中。

《楚辞》是继《诗经》后的又一部诗歌总集，屈原（约前339—约前278）的作品构成了它的主体。《楚辞》中共收录了屈原的《离骚》、《九歌》、《天问》、《九章》、《远游》、《卜居》、《渔父》等七首。屈原的作品想象丰富、辞藻瑰丽、感情强烈，句式参差，语句间常插入虚词"兮"，节奏感、表现力很强，与《诗经》形式迥异。

《九歌》是屈原以楚国民间祭祀中的歌舞为依据加工、整理而成。共由11篇歌词组成，即《东皇太一》（祭天神）、《云中君》（祭云神）、《湘君》（祭湘水男神）、《湘夫人》（祭湘水女神）、《大司命》（祭司人寿命神）、《少司命》（祭司人子嗣神）、《东君》（祭太阳神）、《河伯》（祭黄河神）、《山鬼》（祭山神）、《国殇》（祭阵亡将士）、《礼魂》（送神曲），除《国殇》与《礼魂》外，其余九首都是祭祀鬼神的篇章。

《九章》由九首歌曲组成，主要反映屈原被放逐后的苦闷与忧思。作品中的《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀旧》四首歌曲尾部用了"乱"的手法，结构有长有短，下面列举的是《哀郢》的尾部。

> 乱曰：曼余目以流观兮，冀壹反之何时。鸟飞反故乡兮，狐死必首丘。信非吾罪而弃逐兮，何日夜而忘之。①

"乱"是先秦时期常用的一种创作手法，在《诗经》的《关雎》中即已运用，《论语·泰伯》说："关雎之乱，洋洋乎，盈耳哉。"②一般用在乐曲结尾的地方，也是全曲的高潮所在。屈原在他的作品中较多的使用了这种手法。《楚辞》中运用"乱"的篇章还有宋玉的《招魂》、东方朔的《七谏》、王褒的《九怀》、王逸的《九思》等。

三、荀子《成相》篇

荀子（约前313—约前238），战国末期思想家，教育家。他曾根据民间歌曲创作了《成相》篇。"相"又名舂牍，最初是一二尺至六七尺长的粗竹筒或木杵，用于夯土或舂米的工具，后来逐渐演变成一种节奏乐器。"成相"就是手持"相"这种乐器作为伴奏的说唱。《成相》篇的内容主要宣扬为君治国之道。全曲共五十六段，绝大部分段落是建立在下面这种节奏形式基础上的。

---

① 屈原．楚辞（孔一标点）．上海古籍出版社，1998(1)．第141页

② 阮元校刻本．十三经注疏．杭州：浙江古籍出版社，1998(1)．第2487页

× × × | × × × | × × × × | × × × | × × × × |
× × × × | × × × ‖

第一段：请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良，人主无贤，如瞽无相何伥伥！
第二段：请布基，慎圣人，愚而自专事不治，主忌苟胜，群臣莫谏必逢灾。[①]

（下略）

这种结构类似于分节歌的形式，由同一首曲调反复演唱若干次，也相当于后世快板书的演唱形式。因此，《成相篇》被认为是我国说唱音乐的远祖。

四、民间音乐家

春秋战国时期，由于社会性质发生重大变化，商业获得较大发展，城市大量兴起，民间音乐也开始逐渐繁荣起来。这个时期各种不同专业的民间音乐家纷纷登上历史舞台，著名的民间歌唱家如秦青、韩娥，杰出的演奏家如弹琴的伯牙、雍门周、成连等，鼓瑟的瓠巴，击筑的高渐离，等等。

《列子·汤问》记载了一位著名的韩国歌手韩娥。有一次她到齐国都城临淄去，由于粮食吃完了，就在雍门卖唱求食，当她离去后，"余音绕梁，三日不绝"。她路过一家旅店，遭到欺侮而悲哀的恸哭起来，感动得一里内外的乡亲都陪着她哭泣，几天吃不下饭。韩娥为报答乡亲们的好意，于是唱了一首欢快的曲子。乡亲们顿时手舞足蹈、欢歌笑语。[②] 据说临淄雍门一带还保留着唱哭腔的传统。《列子·汤问》中还记载了民间歌唱家秦青的故事。秦青以教唱为职业。薛谭随其学习，还没有学完全部技艺就提出要回家。秦青饯行于郊外，手打节拍唱了一首非常悲凄的歌曲，"声振林木，响遏行云"，歌声震得林中树木哗哗作响，连天上飘动的云彩也停了下来。薛谭羞愧不已，于是要求重新随他学习，从此再没提回家的事。[③]

这两则故事尽管带有文学上的夸张色彩，但都反映了当时声乐艺术已经发展到相当高超的程度，另外，在《韩非子》、《乐记》等文献中还出现了关于怎样唱歌与如何教唱的理论论述。

家喻户晓的"知音"故事也发生在这一时期。《吕氏春秋·本味篇》载："伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，钟子期曰：'善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。'少选之间，而志在流水，钟子期又曰：'善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。'钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。"[④]一位拥有高超的演奏技术，在演奏中能够传达出高山流水的意蕴；一位拥有高水准的感受力，能够体悟到音乐中蕴涵的

---

① 王先谦. 荀子集解. 上海：上海书店出版社据世界书局版影印，1986(1). 第 304、305 页
② 张湛注. 列子. 上海：上海书店出版社据世界书局版影印，1986(1). 第 60 页
③ 张湛注. 列子. 上海：上海书店出版社据世界书局版影印，1986(1). 第 60、61 页
④ 吕不韦. 吕氏春秋. 上海：上海古籍出版社据高诱注本影印，1989(1). 第 102 页

意境。这个音乐“知音”佳话，千百年来无不令人神往。

现今所能见到最早的《高山》与《流水》琴谱记载于明代朱权编撰的《神奇秘谱》中，《高山》一曲的解题中提到《高山》、《流水》在唐前是合为一曲的，唐后始分成两首乐曲，但不分段数。到宋朝开始分《高山》四段，《流水》八段。经过历代琴家的整理加工，目前《流水》版本约有 30 余种。19 世纪的四川琴家张孔山在乐曲中加入描绘汹涌湍急水流的“滚拂”手法，该曲收入在《天闻阁琴谱》中。

1977 年 8 月 20 日，美国发射了两艘“航行者”太空船，希望能寻找到地球外的生命物质。太空船上带有一张喷金的铜唱片，上面刻有 120 分钟的节目，四分之三为音乐。中国的琴曲《流水》也被收录其中。

谱 2－1①:《流水》(片断)

乐 2－1:《流水》(片断)

天闻阁琴谱

管平湖演奏

许 健 记 谱



① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会合编. 古琴曲集. 北京:人民音乐出版社,1962(1). 第 40、41 页

第四节　乐　　器

一、八音分类法

周代的乐器数量与种类都远远超过夏商时期。见于各种文献记载的乐器约有七十余种，仅《诗经》一书中，就记录了29种。在先秦时期出现的我国最早一部词典《尔雅》中，共列有十九条词目，其中专设一条“释乐”。涉及乐器有瑟、琴、鼓、磬（一种大磬）、笙、篪（chí）、埙、钟、箫、管、籥、柷（zhù）、敔（yǔ）鼗（táo）等。其中多种乐器又被细分为大、中、小类，并呼之以不同名称。如大钟称“镛（yōng）”、中钟称“剽”、小钟称“栈”；大笙称“巢”、小笙称“和”；大鼓称“鼖（fèn）”、小鼓称“应”，等等。伴随乐器数量不断增加，迫切需要对乐器加以归类。周代的先民于是创造出了“八音”分类法，即依乐器制作材料的不同把乐器分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹等八类。诸类乐器中以打击乐器居多。周代出现的八音分类法，对后世产生了深远的影响，标志着我国古代器乐艺术的发展进入了一个新的发展阶段。现据出土遗物分述如下：



■图 2－2

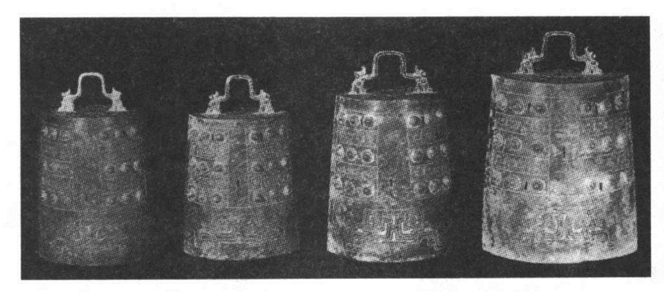
（一）金类乐器

金类乐器，指用青铜材料制作的乐器。如第一章中提到过的铜铃、铜铙、铜鼓、镈钟等。周代的钟（分镈钟、甬钟、钮钟、扁钟等）即为金类乐器。镈钟舞上有钮，钟口一般齐平。早期的镈钟钟身上有扉棱，后来逐渐开始不用扉棱，以便于敲击。图 2－2①“秦公镈”为 1978 年 1 月在宝鸡县杨家沟太公庙窖藏出土，同出的一组共三件。年代属春秋早期。这套编镈形制、纹饰和铭文均相同。椭方形，鼓腹，平口，有扉棱，正鼓部能发一音。图 2－3②是 1993 年 6 月出土于河南新郑市金城路中段偏东一侧第二号窖藏坑内的一套编镈。年代属春秋中期。四件镈钟形制纹饰相同，大小相序。镈身呈合瓦形，钟口齐平。舞上有凸字形的钮，钮两端作兽首状。钟体有 36 个乳钉状的枚。无音梁设置，均经过调音，钟口内有锉痕，一钟能发两音。

---

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 陕西天津卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 105 页

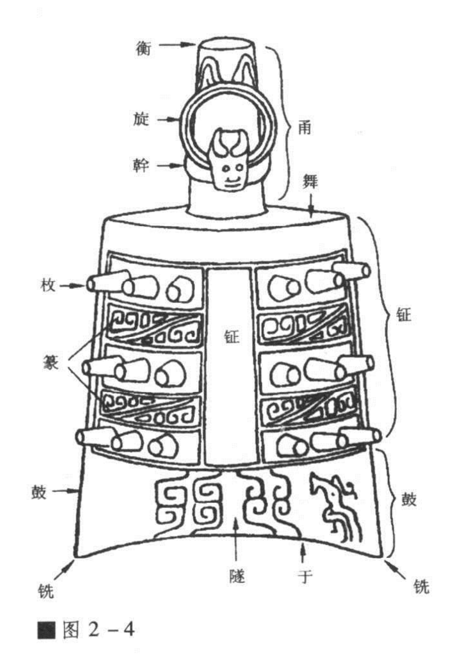
② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 河南卷. 郑州：大象出版社，1996（1）. 第 95 页



■图 2－3

甬钟舞上有甬，钟口不齐平，呈弧状。《周礼·冬官考工记》中有一段话讲述了甬钟各部位的名称：

> 凫氏为钟，两栾谓之铣，铣间谓之于，于上谓之鼓，鼓上谓之钲，钲上谓之舞，舞上谓之甬，甬上谓之衡。钟县谓之旋，旋虫谓之斡。钟带谓之篆，篆间谓之枚，枚谓之景。于上之攠谓之隧。①



■图 2－4

据这段文字制成图 2－4：

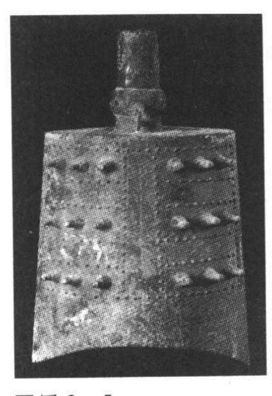
进入西周，铙（镛）几乎被新兴的甬钟取代。甬钟流行于南北各地。出土的西周早期的甬钟多三件一套。图 2－5② 甬钟是 1980 年 5 月陕西宝鸡市南郊竹园沟西周弶伯各墓出土，一套共三件。年代相当于西周初期的康王、昭王之间，是目前出土年代最早的一组西周编钟。三件纹饰、形制基本相同。测音结果显示一钟能发两音。西周中晚期出土的甬钟件数逐渐增多，如陕西扶风齐家村窖藏出土的柞钟与中义和钟各为 8 件，河南信阳长台关一号楚墓出土编钟有 13 件，河南三门峡虢国墓地出土有双组 16 件，等等。至春秋战国时期，甬钟的件数已扩增至数十件不等，如春秋晚期河南淅川县王孙诰编钟有 26 件（图 2－6）③，战国早期的曾侯乙墓甬钟达 45 件等。

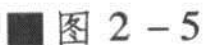
---

① 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第 916 页

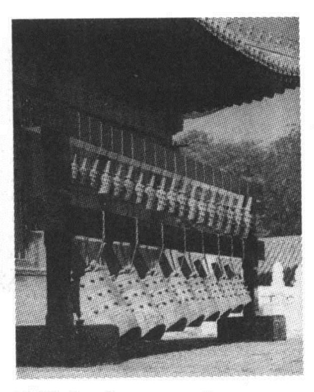
② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·陕西天津卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 29 页

③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·河南卷. 郑州：大象出版社，1996(1). 第 87 页





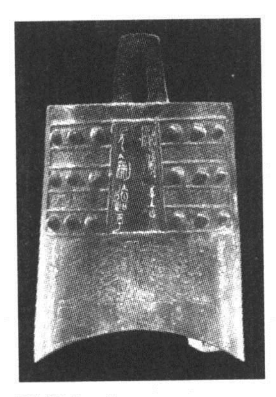
■图 2－5



■图 2－6

钮钟用钮悬挂，钟口成弧形，约在西周末春秋初开始出现。至春秋中期，日渐流行，形制大体相同，但纹饰各具地方特色。战国时期，中原地区的钮钟形制发生了变化，逐渐鼓起腹部，西南少数民族制出圜顶平口钮钟和羊角形鋬钟。图 2－7① 钮钟是河南淅川县仓房乡下寺十号墓内出土，共 9 件。造型、纹饰相同，大小相次。钟体呈合瓦形，舞上有方形钮，钟面有乳钉状枚 36 个。钟口上弧。钟体内壁有长条形音梁，钟口内唇、两铣夹角和音梁有锉磨痕迹。正鼓部与侧鼓部均能发双音，正鼓音与侧鼓音的音程距离不固定，有二度、三度、四度、十二度等。

其他的铜制乐器还有如铜钲（图 2－8）②、錞于（图 2－9）③、铜鼓（图 2－10）④、句鑃（gōu diào）（图 2－11）⑤、扁钟（图 2－12）⑥、铜铎、铜铃、铜铙，等等。

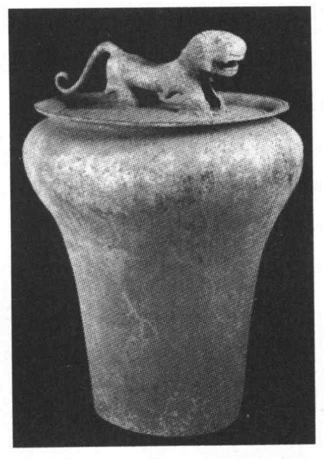


■图 2－7



■图 2－8

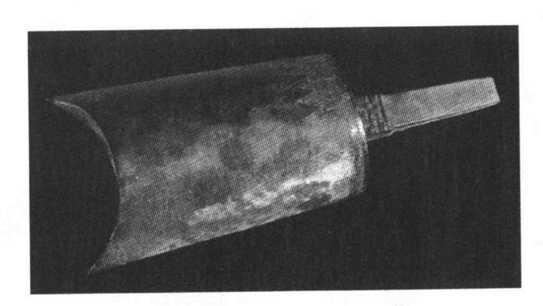
① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・河南卷. 郑州：大象出版社，1996（1）. 第 118 页
② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・北京卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 87 页
③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・北京卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 96 页
④ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・北京卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 104 页
⑤ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・北京卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 92 页
⑥ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・湖北卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 51 页



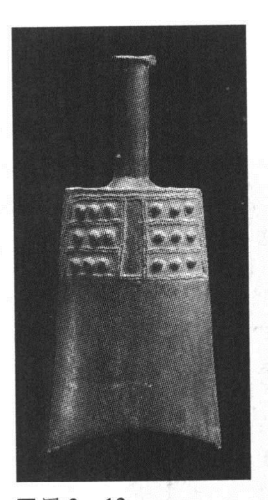
■图 2 – 9



■图 2 – 10



■图 2 – 11



■图 2 – 12

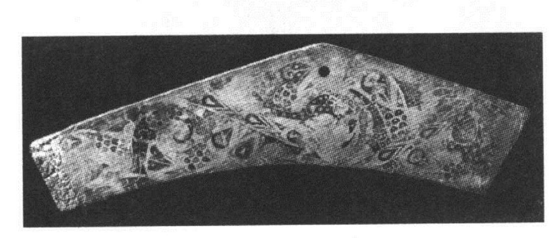
（二）石类乐器

石类乐器，即以石材作为制作乐器的原料，主要是磬①。磬有特磬与编磬之别，前者特指单枚，后者由多枚组成。作为“金石之声”的一个重要组成部分，磬在周代也得到广泛的运用。西周中晚期的磬在制造工艺上已经有很大发展，至春秋时期磬的形制则完全定型。从考古出土来看，编磬枚数多寡不定。图 2 – 13② 是湖北江陵出土的彩绘编磬，纹饰内容以凤鸟为主题。河南淅川下寺二号墓、十号墓出土时各有

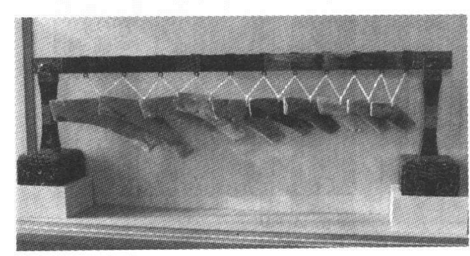
① 磬一般为石器磨制而成，但也有特殊事例。如河南信阳长台关二号墓出土了 18 件用木质做成的编磬。

② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 76 页

13 枚、河南洛阳解放路出土的东周墓编磬有 23 枚,战国初期曾侯乙墓的编磬达到 32 枚(见"曾侯乙墓乐器")。图 2-14① 是 1957 年于河南陕县后川 2040 战国墓出土的编磬,共 10 件。出土文物中发现有用石料做成的排箫。如淅川一号春秋晚期墓中有 1 件石排箫(图 2-15)②。此器白色,上端齐平,钻有 13 圆孔,下端长短相次。值得注意的是管孔的深度与管的实际长度不一致,且采用"异径管律"的原理,管孔内径自最长管到最短管依次减小。除残损的管口外,大部分管能吹出乐音。



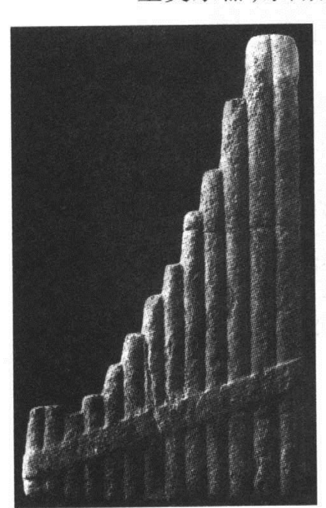
■图 2-13



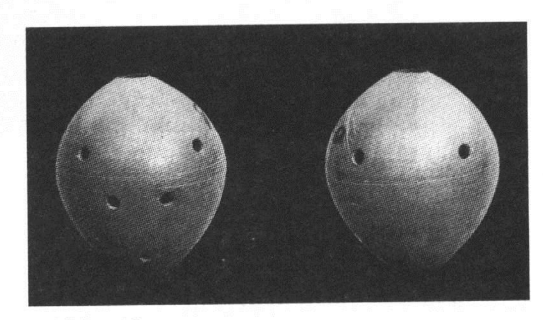
■图 2-14

(三)土类乐器

土类乐器,系用陶土烧制而成。夏商时期已经出现陶铃、陶鼓、陶响、陶角、陶镛、陶埙等陶质乐器。周代陶土制成的乐器以埙为主。出现了七音孔陶埙,音响更趋完善。河南新郑出土的东周时期七音孔埙(图 2-16)③,青灰色,体呈鹅卵形,顶尖,底平,七音孔,一面二孔横列,一面五孔呈人形。顶部吹口。重 0.135 千克。经测音能发出 $e^1 \sim {}^{\#}d^2$ 约十余音。



■图 2-15



■图 2-16

---

① 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·北京卷.郑州:大象出版社,1999(1).第 21 页

② 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·河南卷.郑州:大象出版社,1996(1).第 14 页

③ 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·河南卷.郑州:大象出版社,1996(1).第 26 页

（四）木类乐器

木类乐器指用纯木质作为材料的乐器，有柷、敔、木鼓等。《尚书·益稷》说："合止柷敔"。[①] 晋代郭璞注云："柷，如漆桶，方二尺四寸，深一尺八寸，中有椎柄连氐挏之，令左右击。"[②]这种乐器的形状有如木升，上宽下窄，用木棒撞击内壁发声，常作为起始乐器使用。关于"敔"，郭璞云："如伏虎，背上有二十七鉏铻，刻以木，长一尺，栎之。"[③]演奏的时候，用一支一端破成细条的竹筒，刮虎背上的锯齿，以表示乐曲的终止，演奏方式类似于键盘乐器上的刮奏。迄今为止，出土文物中尚未发现这两种乐器的实物，图2－17[④]与图2－18[⑤]是故宫博物院收藏的清代宫廷使用的柷和敔。



■图2－17



■图2－18

湖北江陵的战国墓还出土了一种木质鹿鼓。如江陵拍马山十一号墓出土的鹿鼓，作卧伏状，昂首侧视。小鼓插于鹿后臀部。

（五）丝类乐器

《说文解字》释"丝"为"蚕所吐也"，丝类乐器的弦可能就是用这类材料制作而成。周代丝弦乐器可分为有柱与无柱两类。有柱的乐器有瑟、筝、筑等，瑟的弦数较多，多可至五十余弦，少可用十余弦，考古出土瑟以二十余弦居多。河南信阳长台关一号墓出土了三件瑟，属战国早期。其中有一件二十一弦的锦瑟（图2－19[⑥]，复制品），由面板、底板及壁板扣合而成，中空。瑟柱22个。最为引人注目的是这件瑟首尾两端与壁板上绘有精致的狩猎与巫舞燕乐图。湖北江陵县战国墓中出土的一批瑟，弦数有19、23、24、25不等，形体大小也不一致。筝，形体较瑟小，弦数较瑟少。据

---

① 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第144页

② 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第144页

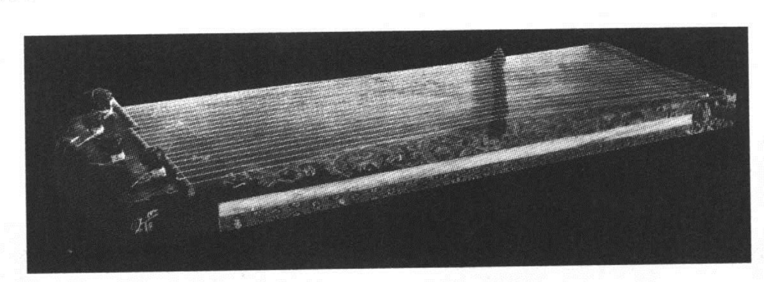
③ 阮元校刻本. 十三经注疏. 杭州：浙江古籍出版社，1998(1). 第144页

④ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·北京卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第161页

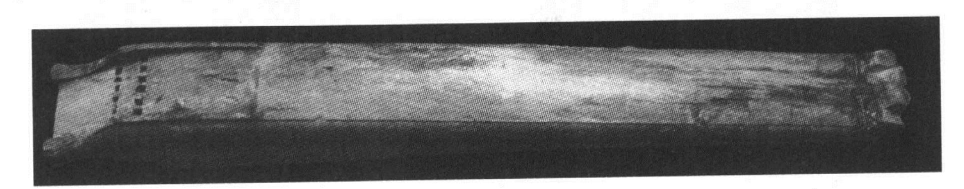
⑤ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·北京卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第162页

⑥ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·河南卷. 郑州：大象出版社，1996(1). 第131页

《史记·李斯列传》李斯于秦王十年向秦王上书时提到:"夫击瓮叩缶,弹筝搏髀,而歌呼呜呜快耳者,真秦之声也。"[①]由此可知这种乐器在公元前237年已经流行于秦国。图2-20[②]是江苏吴县战国墓出土的十二弦筝,另外,在江西贵溪龙虎山也出土了战国早期越人崖墓十三弦筝。筑是一种用竹尺敲击发音的乐器,公元前4世纪末流行于齐国。河南固始县曾于1988年在白狮子墓地出土一件筑。现今瑟和筑在我国均已失传。

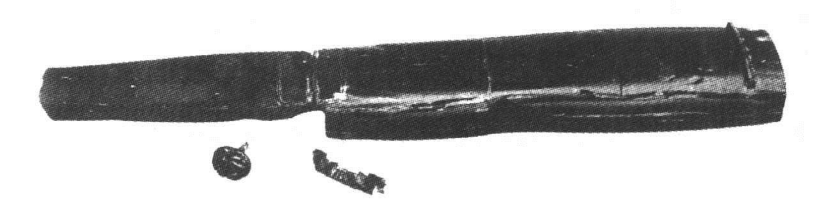


■图2-19



■图2-20

无柱的乐器在周代泛称"琴"。从出土情况来看,弦数不一。现今所能见到的最早的琴是曾侯乙墓出土的一张五弦琴与一张十弦琴(见后文"曾侯乙墓乐器"),1993年湖北荆门郭店出土一件七弦琴,木质,琴身(共鸣箱体)由面板和底板组成。琴尾下有一足,既平衡琴体,又作缚弦用。此琴为现今考古发现最早的七弦琴实物,其形制与曾侯乙墓出土的十弦琴较接近,两者应有同源关系(图2-21)[③]。



■图2-21

---

① 司马迁.史记(缩印本).北京:中华书局,1997(1).第644页

② 吴钊.图说中国音乐史.北京:东方出版社,第97页

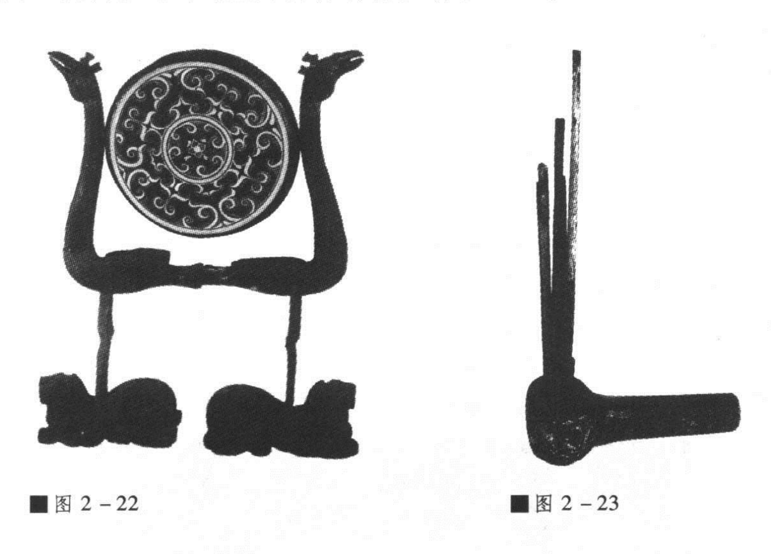
③ 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·湖北卷.郑州:大象出版社,1999(1).第143页

（六）革类乐器

革类乐器指用动物的皮作为主要材料的乐器。这类乐器以表面蒙皮的各类鼓为多。周代文献中提到的鼓的种类，其数量居八音之首。如贲鼓、应、县鼓、鼍鼓、鼗鼓、鞉，等等。湖北江陵出土一批战国时期的虎座鸟架鼓。雨台山楚墓群出土了15件，多数残缺。形制基本相同，双虎背向踞伏作底座，双鸟立于虎背作架，扁鼓悬于其间。鼓架、鼓座施彩绘。出土时鼓皮俱无存。（图2－22）①

（七）匏类乐器

《说文》说"匏"即"瓠（hù）"，也就是一种葫芦，它是匏类乐器的主要构成材料。匏类乐器通常用匏作座（即共鸣箱），上插簧管，如笙、竽、巢等。古代称十三簧为"笙"，十九簧为"巢"，三十六簧为"竽"。湖北江陵雨台山战国中期楚墓群出土两件笙均残腐，形制大小相近。其中一件斗部有平行的两排圆孔，各排均五个，每孔插一实心木棍为笙苗，嘴无吹孔，应为明（冥）器。（图2－23）②



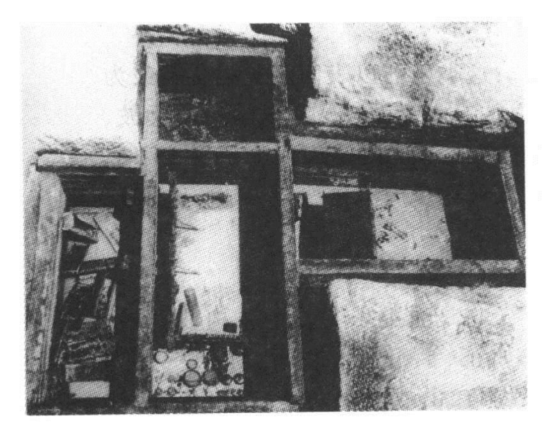
■图2－22　　■图2－23

（八）竹类乐器

顾名思义，竹类乐器的主要材料是竹子。周代的竹类乐器种类较多，仅次于革类乐器，如箫、篴（dí即笛）、篪、籥、管等。可以将其归为编管与单管两类。编管乐器的管数大多不定，如排箫。《尔雅》称大箫为"言"，有二十三管；称小者为"筊"（jiǎo），有十六管。曾侯乙墓出土的箫有十三管（见后文"曾侯乙墓乐器"）。单管乐器有笛、篪等。笛分为直吹与横吹两种。篪是横吹的闭管乐器，发音孔数多寡不一，曾侯乙墓

① 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·湖北卷．郑州：大象出版社，1999（1）．第115页

② 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·湖北卷．郑州：大象出版社，1999（1）．第153页



■图 2－24

出土的篪有七个孔（见后文“曾侯乙墓乐器”）。

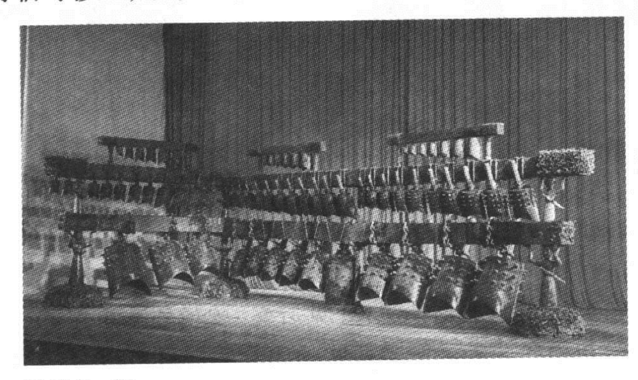
二、曾侯乙墓乐器和乐律铭文

1977 年 9 月解放军某空军雷达修理所因扩建厂房，偶然在湖北随县擂鼓墩发现了一座特大型古墓，这座古墓后来被命名为“曾侯乙墓”。从 1978 年 5 月 11 日开始发掘，至 6 月 28 日发掘结束，共出土文物15 000余件。其中乐器 9 种 125 件，青铜礼器和用具 37 种 143 件，兵器 8 种 4 777 件，车舆和车马器 9 种1 127 件，漆木器 26 种5 012件，金器 4 种 9 件，金箔 13 种 940 片，玉石器 26 种 602 件，竹简 240 枚。营建此墓共耗圆木约 500 方、青铜 10. 5 吨、黄金8 430余克。如此庞大规模的出土文物是我国考古史上所罕见的。

（一）曾侯乙墓乐器

曾侯乙墓分东、中、北、西四个室（图 2－24）①，随葬乐器集中在墓中的中室与东室。

中室的编钟占据两面，编磬占一面，符合“诸侯轩县”的周代等级制度规定。编钟共 65 件，包括一件楚惠王赠送的镈钟。分三层、八组悬于钟架上。最上层是钮钟，共 19 件，分三组悬挂于上层三根横梁上。有甬（长柄）者为甬钟，共 45 件，分中层三组、下层二组，各钟均刻有“曾侯乙作持”铭文。镈钟原本不在这些编钟内，应当是曾侯乙死后下葬时临时移入，原来的那枚甬钟去向不得而知。（图 2－25）②



■图 2－25

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系・湖北卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 192 页

② 吴钊. 图说中国音乐史. 北京：东方出版社，1999（1）. 第 72 页

编钟每钟都能发出两个不同的乐音。在钟体下部正中部位敲出的音叫正鼓音，在钟体左右两侧发出的音称侧鼓音，正鼓与侧鼓可单独发音，也可同时发音。正鼓音与侧鼓音构成大小三度的音程关系。如此奇妙的发音缘于编钟钟体是呈合瓦形的，敲击它的两个部位，可发出不同音高的频率。编钟音域宽广，达五个八度又一音，最低音是大字组的C，最高音是小字四组的d^4，频率范围为64.8～2329.1赫兹，比现代钢琴高低音域各差一个八度。（乐2－2）为曾侯乙编钟原件音阶录音。中心音域十二律完备，半音阶基本齐全。现将各钟按钟架上从左向右的排列顺序分别列出音高，每钟双音，左边音高指正鼓音，右边音高指侧鼓音。

上层一组六钟：$^{\#}b^3$～d^4，f^3～a^3，$^{\#}c^3$～f^3，$^{\#}f^2$～$^{\#}a^2$，e^2～$^{\#}g^2$，c^2～$^{\#}d^2$；

上层二组六钟：f^3～$^{\#}g^3$，$^{\#}c^3$～e^3，$^{\#}g^2$～b^2，f^2～$^{\#}g^2$，$^{\#}c^2$～e^2，$^{\#}g^1$～b^1；

上层三组七钟：a^3～c^4，$^{\#}d^3$～$^{\#}f^3$，$^{\#}a^2$～$^{\#}c^2$，$^{\#}f^2$～a^2，$^{\#}d^2$～$^{\#}f^2$，$^{\#}a^1$～d^2，$^{\#}f^2$～a^2；

中层一组十一钟：a^3～c^4，e^3～g^3，d^3～f^3，a^2～c^3，e^2～g^2，d^2～f^2，c^2～$^{\#}d^2$，a^1～$^{\#}c^2$，g^1～b^1，e^1～$^{\#}g^1$，d^1～f^1；

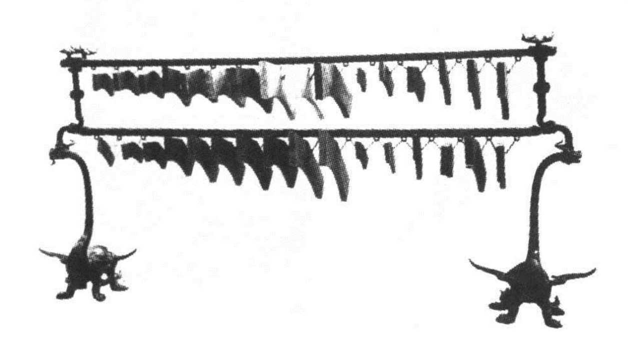
中层二组十二钟：a^3～c^4，e^3～g^3，d^3～f^3，a^2～c^3，e^2～g^2，d^2～f^2，c^2～$^{\#}d^2$，a^1～$^{\#}c^2$，g^1～b^1，e^1～$^{\#}g^1$，$^{\#}f^1$～$^{\#}a^1$，d^1～f^1；

中层三组十钟：a^2～c^3，$^{\#}f^2$～$^{\#}a^2$，e^2～g^2，d^2～f^2，a^1～c^2，e^1～g^1，$^{\#}d^1$～f^1，$^{\#}c^1$～e^1，$^{\#}a$～$^{\#}c^1$，$^{\#}g$～c^1；

下层一组三钟：C～$^{\#}$D，D～F，B～$^{\#}$d；

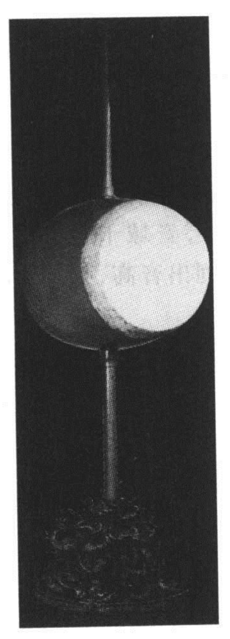
下层二组十钟：g～b，$^{\#}$f～$^{\#}$a，e～$^{\#}$g，d～f，c～$^{\#}$d，镈钟（$^{\#}$F～$^{\#}$G），A～$^{\#}$c，G～B，E～$^{\#}$G，D～F。

中室出土的全套编磬包括，磬架1副，磬32枚，挂钩32副，磬槌2个。装磬的匣子出自北室。32枚编磬在出土时大多数已经破碎无法悬挂，较完整的几件又因长期浸水，发音受到影响。磬架的立柱由龙首、鹤颈、鸟身、鳖足混合构建而成，做工极精美。磬料以石灰岩（俗称“青石”）为主。磬体刻有708字的刻文与墨书，内容可分为编号、标音及乐律关系等。研究人员通过对磬架、磬上的铭文、磬匣上的编号及置磬槽的尺寸研究，现已成功复制出曾侯乙墓编磬。图2－26① 为复制品。



■图2－26

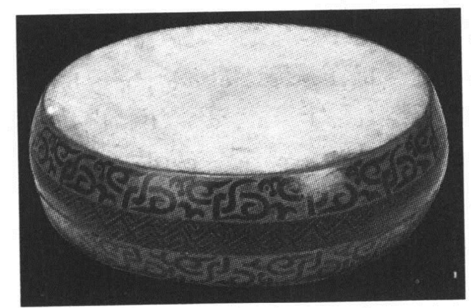
① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第251页



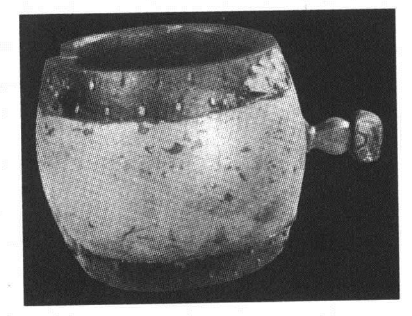
■图 2－27

中室乐器还有一座建鼓，置于精美绝伦的底座上，中间悬一椭圆形木腔皮鼓，底座以 8 对 16 条大龙为主体。出土时鼓皮已腐烂无存。（图 2－27）①

鼓类乐器还有扁鼓、有柄鼓各一件。扁鼓形圆体扁，中部微鼓，通施彩绘，出土时鼓腔已破为数块，图 2－28② 是其复制品。有柄鼓形似桶，中部微鼓，体较小。腔中腰装一木柄，出土时鼓皮已不存。除两端蒙皮处外鼓腔与木柄均髹漆。（图 2－29）③

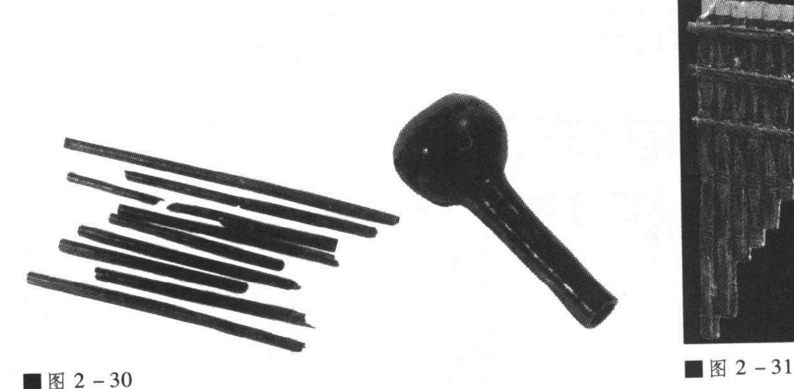


■图 2－28

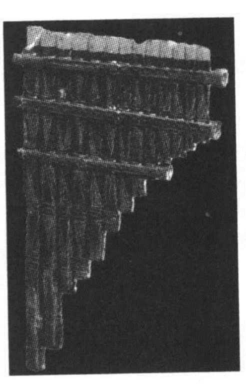


■图 2－29

笙 4 件，其中管数为 12 管的 1 件、14 管的 2 件，另 1 件为残吹管（图 2－30）④。排箫 2 件，形制相同，大小稍有差异。吹口齐平，下沿高低参差，有 13 根竹管，用 3 个竹夹缠绑而成。其中 1 件排箫刚出土时尚能吹出五声与六声音阶（图 2－31）⑤。



■图 2－30



■图 2－31

---

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 262 页

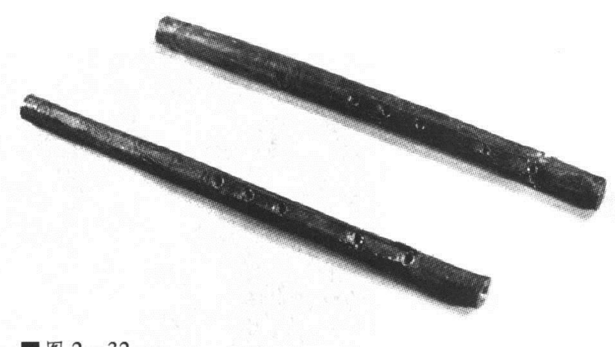
② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 266 页

③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 265 页

④ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 284 页

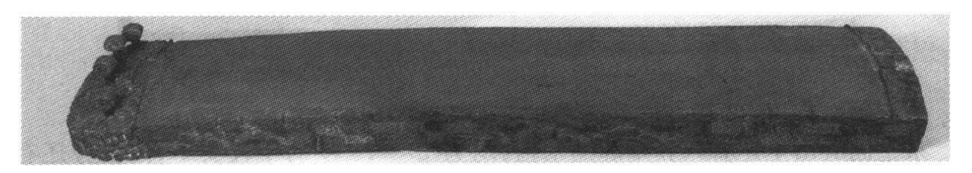
⑤ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系 · 湖北卷. 郑州：大象出版社，1999(1). 第 286 页

篪 2 支，用单节苦竹竹管制成，通体髹朱漆。其中一件两端闭口。篪的吹孔、出音孔在一侧，另五个指孔在另一侧，两者呈 90°关系。演奏时，双手执篪端平，掌心向里，与现在演奏笛子执法不同。（图 2－32）①



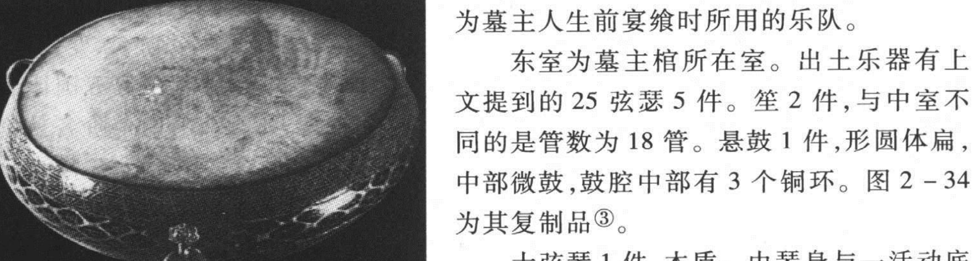
■图 2－32

同室还有 25 弦漆瑟 7 具，另东室有 5 件，均为 25 弦。出土瑟柱共计 1 358枚。十二具瑟可分为三种式样。第一种 10 件，形制纹饰基本一样，长方形，主体用整木雕成，通体髹彩绘（图 2－33②）。第二种 1 件，梓木料。面板、侧板为整木雕成，底板嵌进，出土时已裂为数块。第三种 1 件，整体用多块木板拼成，出土时已散架。此件制作方法与造型都与前两件不同。



■图 2－33

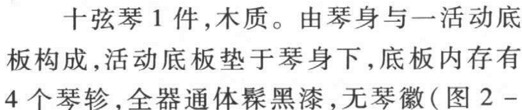
从乐队编制情况看，中室应该是一个大型的“金石乐队”，加之中室中还有大量礼器及宴饮用器，可推知此室陈设的乐队应为墓主人生前宴飨时所用的乐队。





■图 2－34

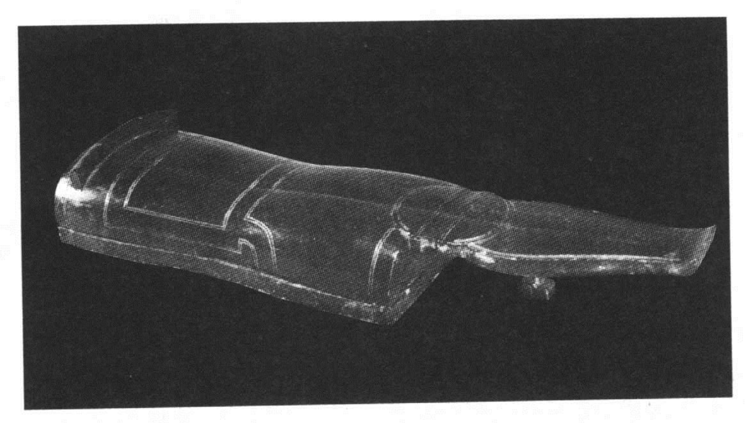
东室为墓主棺所在室。出土乐器有上文提到的 25 弦瑟 5 件。笙 2 件，与中室不同的是管数为 18 管。悬鼓 1 件，形圆体扁，中部微鼓，鼓腔中部有 3 个铜环。图 2－34 为其复制品③。



十弦琴 1 件，木质。由琴身与一活动底板构成，活动底板垫于琴身下，底板内存有 4 个琴轸，全器通体髹黑漆，无琴徽（图 2－

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·湖北卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 288 页
② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·湖北卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 270 页
③ 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·湖北卷. 郑州：大象出版社，1999（1）. 第 266 页

35①)。五弦琴 1 件,木质,形如长棒,首部有一柱,首部下方有一音箱(图 2-36②)。



■图 2-35



■图 2-36

东室同时出土还有八具殉葬的木棺,均为 19~25 岁的年轻女子,门洞旁还有一具狗棺。与中室大型钟磬乐队不同,这个小型乐队应该属于周代流行的"房中乐"的乐队编制。

(二)曾侯乙墓钟磬乐律铭文

曾侯乙编钟铭文共 3 755 字,钟体铭文占 2 828 字,铭文铸于钟体两面的钲间、正鼓及左右侧鼓上。除镈钟主要记事外,其他钟涉及音阶、调式、律名、阶名、变化音名、旋宫法、固定名标音体系、音域术语,以及曾国与当时楚、齐、晋、周、申等五国律名的对照情况。曾侯乙编钟有一整套乐律学术语。铭文中宫、商、徵、羽四个阶名是单个字,若这四个阶名后带"角"字,即表示为此阶名上方大三度音;若后带一"曾"字,则表示为此阶名的上方大三度的上方大三度(即上方增五度或下方减四度)音。如此,十二个半音的声名可标示为:宫、羽角、商、徵曾、宫角、羽曾、商角、徵、宫曾、羽、商曾、徵角。各国律名中,大部分名称与《吕氏春秋》中记载的十二律律名不同。各国的律名数量也不一致,如曾国有七个律名,楚国有十一个律名。将曾国的七个律名加上楚国的五个律名可组成如下的十二律律名:割肄、浊坪皇(楚)、妥宾、浊文王(楚)、鬲音、浊新钟(楚)、无铎、浊兽钟(楚)、黄钟、浊穆钟(楚)、大族、浊割肄。现将《管子·

① 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·湖北卷. 郑州:大象出版社,1999(1). 第 278 页

② 中国音乐文物大系总编辑部. 中国音乐文物大系·湖北卷. 郑州:大象出版社,1999(1). 第 280 页

地员》篇中的五声、《吕氏春秋》中十二律律名、曾侯乙编钟的十二个声名、曾侯乙编钟的十二律律名、现今的音名一并列出，以便对照。

《吕氏春秋》十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
《管子·地员》五声		羽			宫		商		角			徵
曾侯乙编钟十二律名	黄钟	浊穆钟	大族	浊割肄	割肄	浊坪皇	妥宾	浊文王	鼎音	浊新钟	无铎	浊兽钟
曾侯乙编钟十二声名	宫曾	羽	商曾	徵角	宫	羽角	商	徵曾	宫角	羽曾	商角	徵
相当于今日音名	#G	A	#A	B	c	#c	d	#d	e	f	#f	g

上表设姑洗为宫(c)。

十二个半音除了基本称谓之外，同一音位还有或多或少的异名。所有阶名及其异名的名称可分为单音词、双音词与多音词。单音词除宫、商、角、徵(写作“峉”)、羽(写作“羿”)五声之外，钟铭里还有一个单音词阶名叫“龢(和)”它表示宫音上方的纯四度音。除商之外的其余四声另有异名，如宫称“巽”、徵称“终”、羽称“鼓”、角称“归”。双音词异名较多，共有44个。双音词通常是在单音词的基础上加前缀或后缀构成，如少宫、少商等，“少”字表示高八度；徵反、角反等“反”字亦表示高八度；濇宫、濇商等“濇”字表示最低组的音，也就是比小字一组低两个八度的大字组；大徵、大羽等加上“大”作前缀，“大”表示比“濇”高八度，即小字组的音；徵颧的“颧”的含义等同于“角”，即上方大三度。另外还有加“下”，如“下角”；加“匿”，如“宫匿”；加“珈”，如“珈徵”；加“角”、“曾”等。值得注意的是，铭文中有一前缀“辭”字，如“辭宫”、“辭羽”“辭徵”、“辭商”，“辭”就是指降低半音。“辭宫”、“辭徵”即变宫、变徵，据此，可以判定战国时期七声音阶已经被广泛运用。多音词阶名有11个，如加“大”、“小”、“之反”、“之颧”、“下角”等字。加“大”、“小(少)”含义同前；加“之反”如“少商之反”表示商的高八度的高八度；加“之颧”如“索商之颧”等。由此可见，近代西方乐理中大、小、增、减、八度等各种音程，在编钟的铭文中已有明确的表述。铭文还显示出特别重视阳律，重视宫、商、角、徵、羽五声运用等特点。

楚惠王送给曾侯乙镈钟的铭文主要是记事的，铭文大意为：楚惠王五十六年的时候，楚王熊章从西阳(今湖北安陆)返回楚国，并赶做出赠送给曾侯乙的镈钟，祭奠于西阳，让曾侯乙永远享用。从这段铭文可推断出曾侯乙下葬的年代应在公元前433年或稍晚些时候，属战国初期。

曾侯乙墓出土的乐器，反映了我国先秦音乐文化的高度发展；其卓绝的铸造工

艺，良好的声学性能，显示出先秦科学技术的高度发达。这些乐器的出土，为我们研究先秦的乐器、乐队编制、乐律、音乐审美等提供了珍贵的实物。今人曾用这些乐器演奏了据古曲改编的合奏曲《楚商》（乐 2－3）。

第五节 乐 律

一、五声与三分损益律

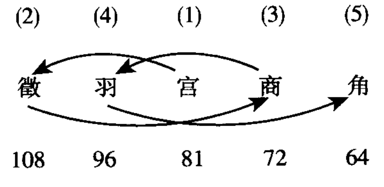
西周礼乐制度的建立，极大的促进了音乐艺术的发展。宫廷音乐的繁荣，冶金术的发展，推动了新的乐律理论的产生。周人在不断的音乐实践中，逐步确立了五声音阶与七声音阶。并且用数理方法总结归纳出“三分损益法”与“三分损益律”。

“三分损益法”是一种生律的方法，是把一个振动体（即弦长）的长度均分为三段，去掉它的 1/3，得 2/3，称“三分损一”。如加上它的 1/3，就得4/3，称“三分益一”，这种取律的方法称“三分损益法”。用这种方法取律所形成的律制，称“三分损益律”。

“三分损益律”最早记载于《管子·地员》篇中，该书相传为春秋时管仲（约前 730—前 645）所著。《地员》篇是一篇研究土壤的论文，书中说：

> 凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九（即 $1\times3^4=9\times9=81$），以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八（即 $81\times4/3=108$），为徵。不无有三分而去其乘（即 $108\times2/3=72$），适足以是生商。有三分而复于其所（即 $72\times4/3=96$），以是成羽。有三分去其乘（即 $96\times2/3=64$），适足以是成角。①

现将上面这段引文所列生律法与所得数据图示如下，括号内数字表示各律相生的顺序，所列数据实际上是振动体长度的比数。



如果将各音比数按高低排列，正好可得出一个五声徵调式音阶。

---

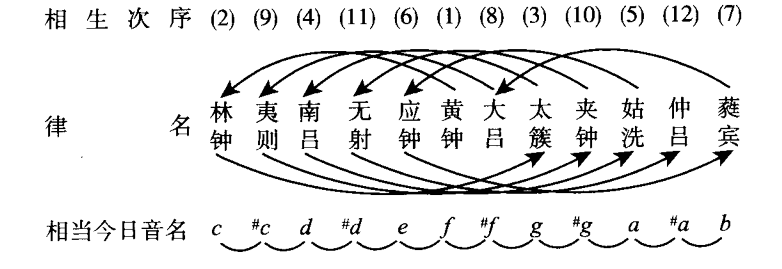
① 戴望．管子校注．上海：上海书店出版社据世界书局版影印，1986(1)．第 311、312 页

二、十二律与《吕氏春秋》

《管子·地员》篇所载的宫、商、角、徵、羽五音属于唱名，不属于固定音高。《国语·周语》记全了十二律的名称，这十二律属于固定音高。《国语》相传为春秋时鲁国左丘明撰写，后代学者多认为系战国初年史官据各国史料编纂而成。十二律律名依次为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。其中单数律又称为"律"或"阳律"，双数律又称为"吕"、"同"、"间"或"阴律"，十二律又被称做"十二律吕"。《管子·地员》篇只计算了五个音级相互的比例关系，《吕氏春秋·音律》篇用三分损益法推算出十二律。书中有如下记载：

> 黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕，太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。①

上述这段话中的"上生"与"下生"其意义与现在的说法恰好相反。"上生"即益之一分(4/3)，即现今所说的"向下生"；"下生"即损之一分(2/3)，亦即现今所说的"向上生"。在十二律中，每次向上生一个纯五度，都包括八个律，因而，向上生五度又被称为"隔八相生"。设林钟为 c，将各律相生图示如下：



相邻两律间的音分值 114 90 114 90 90 114 90 114 90 114 90

从上表中相邻两律间的音分值数可以看出，三分损益律中的十二律，它的全音包括大全音 204 音分，小全音 180 音分，半音有大半音 104 音分与小半音 90 音分，当它上下相生十二次重新回到黄钟时，实际比原位黄钟高了 24 音分，从弦长来看相生十二次弦长比原弦要短。其结果与十二平均律不同。三分损益律出现了"黄钟不能还

---

① 吕不韦. 吕氏春秋. 上海：上海书店出版社据高诱注本影印，1989(1). 第 56 页

原”的现象，因此导致十二律不能自如地进行旋宫转调。后世许多律学家为解决这一问题进行了艰苦卓绝的探索，直到两千年后，明代朱载堉发明了“新法密率”才最终使这一难题得以圆满解决。

三、旋宫转调理论

据先秦文献记载，宫音的地位是非常重要的。《国语·周语》伶州鸠答周景王问时说：“大不逾宫，细不过羽，夫宫，音之主也，第以及羽。”①十二律律名确定后，又与宫音相结合产生了“旋宫”的理论。《礼记·礼运》记载：“五声、六律、十二管，还相为宫也。”②也就是说，可以在十二律中任意选取一律作宫音，其他各音级与律位相对应，就形式了十二种不同调高的音阶，即一个音阶以某律为宫就称为某宫。若以黄钟为宫的音阶就称为“黄钟宫”，以林钟为宫就称“林钟宫”，等等。这种采用“律名”加“调名”的命名方法，称“律调”命名法。需要注意的是，我国古代调式的判定，一般是以结音作为根据的。如结音在宫音一般为宫调式，结音在徵音一般就为徵调式。

周代歌曲中可能已经运用了不同调的转换。《宋玉对楚王问》中有这样一段话：“客有歌于郢中者，其始曰下里巴人，国中属而和者数千人。其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人。其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者，不过数十人。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者，不过数人而已。是其曲弥高，其和弥寡。”③这段话提到了战国时期的一些歌曲名称，其本义是为了说明“曲高和寡”的道理。文中的“引商刻羽，杂以流徵”，很可能就是转调的运用。因为演唱这种歌曲必须具备高超的演唱技巧，故而能“和”的只有“数人”。《战国策·楚策》记载了荆轲刺秦王的故事。当燕太子丹送荆轲于易水河畔时，“高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌，曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！’为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。”④这段描写诀别的场面因加入了音乐而尤显悲壮。其中提到的“为变徵之声”、“复为慷慨羽声”，应当是指歌曲中不同调的转换。

第六节　音乐思想

西周时期，“乐”成为礼乐制度的一个重要的组成部分。至春秋后，社会发生了重大的变革，音乐艺术实践获得极大的发展。三分损益律、十二律吕、旋相为宫、七声

① 上海师范大学古籍整理组校点.国语.上海:上海古籍出版社,1978(1).第47页

② 阮元校刻本.十三经注疏.杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第1423页

③ [梁]萧统编.文选.北京:中华书局,1977(1).第628页

④ 张清常、王延栋.战国策笺注.天津:南开大学出版社,1993(1).第843、844页

音阶等音乐理论相继被提出；一批宫廷音乐家浓墨重彩地登上了历史舞台；六代乐舞、金石之声、房中乐等各类乐舞与大、小型乐队频繁使用；俗乐与雅乐一道受到不同统治阶级的喜爱等，这些音乐实践促使人们去思考与音乐相关的一系列问题。《国语》、《春秋左传》等书中记录了如虢文公、史伯、师旷、季札、医和、晏婴等人涉及音乐的零星语录。这些语录触及许多重要的音乐美学范畴，被认为是我国古代音乐美学思想的光辉起点。

公元前8世纪，周太史伯在回答郑桓公的问题时提出了"和实生物，同则不继"①，认为音乐和自然万物一样"声一无听"，单一的声音则乏味枯燥而无法入耳，强调"和六律以聪耳"②，即取许多不同的乐音组成悦耳的旋律。之后，晏婴丰富、发展了史伯的"和同"说，"若琴瑟之专壹，谁能听之，同之不可也如是"③，在肯定史伯主"和"否定"同"的前提下，论述音乐之"和"是由许多因素，诸如四物、五声、六律、七音、八风、九歌，声音的清浊、大小、短长、疾徐、哀乐等"相成""相济"而成的。伶州鸠对"和"的表述则更进一层，更为强调"平和"的含义。有了"平和"、"和谐"的"和"，又衍生出另一对非常重要的音乐美学思想"中声"与"淫声"。季札提出了"乐而不淫"，"哀而不愁"④，要求音乐表现要有节制，要合度。医和认为："中声以降，五降之后不容弹矣。于是有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。"⑤首次明确提出"中声"与"淫声"这组对立的审美范畴。"中声"是指那些有节制的音乐，淫声则是指音响过度、手法繁杂的音乐。

除此以外，这时期涉及的音乐美学范畴还有"音"与"心"、"哀"与"乐"、"礼"与"乐"等关系。这些还处于萌芽状态的音乐美学思想对后世的影响是深远的，其后"诸子百家"所论及的音乐美学思想大都源于此。

公元前5世纪初，社会阶级发生了根本的变化，"士"阶层开始崛起。他们著书立说，收门徒、授私学，各派间彼此论辩，形成了一个思想活跃、学术繁荣、"百家争鸣"的历史局面。各家提出的音乐思想基本上可归纳为"倡乐"与"非乐"两派。"倡乐"派以儒家为代表，"非乐"派以墨家、道家为代表。以下简要介绍各派的主要思想。

一、儒家的音乐美学思想

先秦儒家的主要代表人物是孔子、孟子与荀子。他们都提出了自己的音乐美学思想。

---

① 上海师范大学古籍整理组校点.国语·郑语.上海:上海古籍出版社,1978(1).第515页

② 上海师范大学古籍整理组校点.国语·郑语.上海:上海古籍出版社,1978(1).第515页

③ 阮元校刻本.十三经注疏(春秋左传·昭公二十年).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2094页

④ 阮元校刻本.十三经注疏(春秋左传·襄公二十九年).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2006页

⑤ 阮元校刻本.十三经注疏(春秋左传·昭公元年).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2004页

孔子(前551—前479),名丘,字仲尼,鲁国陬邑(今山东曲阜东南)人,是我国伟大的思想家、政治家、教育家和音乐家,儒家学派的创始人。他对音乐的论述只留下只言片语,未形成完整的系统。他的音乐美学思想基本上包括三个方面:第一,他确立了音乐审美的标准是"尽善尽美"。孔子极其推崇《韶》乐,认为它尽美尽善,评价《大武》时认为它尽美未尽善。① 孔子评价的标准是善与美的统一,而且善要重于美。他认为音乐不但要做到善与美,音乐表达的内容还要纯正无邪,所谓"《诗》三百,一言以蔽之,曰:'思无邪'"②。音乐情绪无论是快乐的还是悲哀的都要有节制,所谓"乐而不淫,哀而不伤"③。第二,崇雅贬郑。孔子认为"郑声淫","郑声之乱雅",主张"放郑声"。④ 他把音乐与国家兴亡结合起来,认为淫声是乱国的。第三,强调音乐的社会功能。孔子推崇"礼乐治国",把音乐作为一种推行礼、乐的手段与工具。"移风易俗、莫善于乐;安上治民,莫善于礼。"⑤改造社会风俗,最好的方法是用音乐,而移风易俗的目的是达到"安上治民"。孔子的音乐思想本质上是保守的,所论及"乐"的主要目的是为了维护统治阶级的统治地位。

孟子(约前372—约前289),名轲,邹国(今山东省邹县东南)人,思想家、教育家。提出"性善论",政治上主张"民贵君轻",要施"仁"政。孟子音乐方面的美学思想是基于性善论与仁政思想基础上提出来的。他认为无论圣人还是凡人,对音乐都有共同的美感,"耳之于声也,有同听焉"⑥。他又认为音乐的本质是用来表现人的喜乐之情的,"乐之实,乐斯二者"⑦。孟子还倡导王要"与民同乐",不要"独乐乐"或"少乐乐",只有这样才能达到人和、政和,才能"王天下"。⑧ 这一思想对后世有长远的影响。对新乐的态度,孟子与孔子是一致的。他提出了"恶郑声,恐其乱乐也"⑨。

荀子(约前313—约前238),名况,赵国(今河北省南部与山西省中北部)人,时人尊而号"卿",思想家、文学家,战国后期儒家学派的著名代表人物。与孟子相对,荀子主张"性恶论",认为性恶是人的天生本质,必须经后天教育才能得到改变。他继承和发展了孔子与孟子的思想,强调对内礼法结合,对外则王霸并用。荀子作有专论音乐的《荀子·乐论》篇,在其他篇章中也有少量的论乐文字。《乐论》是我国历史上第一篇完整的音乐美学专论,标志着儒家音乐美学思想的成熟。它的内容主要涉及以下几个方面:第一,音乐所呈现出的音响必须"中"、"和"而不"淫",所谓"审一

① 阮元校刻本.十三经注疏(论语·八佾).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2469页
② 阮元校刻本.十三经注疏(论语·为政).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2461页
③ 阮元校刻本.十三经注疏(论语·八佾).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2468页
④ 阮元校刻本.十三经注疏(论语·卫灵公).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2517页
⑤ 阮元校刻本.十三经注疏(孝经·广要道).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2556页
⑥ 阮元校刻本.十三经注疏(孟子·告子上).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2749页
⑦ 阮元校刻本.十三经注疏(孟子·离娄上).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2723页
⑧ 阮元校刻本.十三经注疏(孟子·梁惠王下).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2673页
⑨ 阮元校刻本.十三经注疏(孟子·尽心下).杭州:浙江古籍出版社,1998(1).第2780页

定和"[1],"一"即"中声"。音乐的"声音",是用来表现人的喜乐之情等人性的种种变化的,所谓"穷本极变,乐之情也"[2]。第二,抨击墨子的"非乐"思想,注重音乐的社会功能。荀子对墨子提出的论点进行了驳斥,并认为墨子的非乐思想是"使天下乱"的根源。他认为人的种种欲望应尽可能得到满足,但这种欲望必须是合理而有节制的。音乐足以用来表现先王之道,也足以表现种种思想感情和社会生活,所谓"足以率一道,足以治万变"[3]。第三,提出"中和"的审美标准,反对"夷俗邪音"、"郑卫之音"等淫声,主张"贵礼乐而贱邪音"[4],进一步发展了前人的"中和"思想。另外,他还探讨了音乐审美活动的生理、心理机制,审美活动的主客观条件,等等。

二、墨家的音乐美学思想

墨子(约前468—前376),名翟,宋国(今河南省商丘)人,思想家、政治家,墨家学派创始人。墨子曾为手工业工人,后上升为士,并曾担任宋国大夫。《墨子》原有71篇,今存53篇。墨子主张兼爱非攻、勤俭节用,反对儒家的亲疏贵贱之别。音乐方面,墨子对音乐持否定态度,反对儒家的礼乐思想。他的音乐美学思想主要反映在《墨子·非乐》篇中。《非乐》篇原有上、中、下三篇,中、下两篇于宋前已佚失,现仅存上篇。墨子承认音乐能使人快乐,给人以美感,他说:"非以大钟鸣鼓、琴瑟竽笙之声以为不乐也","耳知其乐也"。但是,"上考之不中圣王之事,下度之不中万民之利"[5],音乐对于王道、万民来说没有任何利处。其次,他认为音乐解决不了老百姓的"三患",即"饥者不得食,寒者不得衣,劳者不得息"[6]。音乐非但不能"兴天下之利,除天下之害",而且增加了劳动人民的负担,并造成社会资源的严重浪费。墨子认为,王公大人要欣赏音乐,必须制造乐器,造乐器则"必厚措敛乎万民";有了乐器,必使丰华正茂的青年男女去演奏,如此又浪费了劳动力;有了音乐,王公大人坐而独听,哪里谈得上快乐,何况又浪费了那些听乐的君子、贱人的时间。如此种种,墨子最后说:"今天下士君子,请将欲求兴天下之利,除天下之害,当在乐之为物,将不可不禁而止也。"[7]

墨子站在劳动人民的立场上,为他们的利益着想,有其合理的一面;但另一方面,他以一种狭隘的功利主义思想完全否定音乐的社会功能,这显然是错误的。

---

① 王先谦.荀子集解.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第252页
② 王先谦.荀子集解.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第255页
③ 王先谦.荀子集解.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第252页
④ 王先谦.荀子集解.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第253页
⑤ 孙诒让.墨子闲诂.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第155页
⑥ 孙诒让.墨子闲诂.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第156页
⑦ 孙诒让.墨子闲诂.上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第162页

三、道家音乐思想

道家的代表人物是老子、庄子,代表著作是《老子》、《庄子》,属"非乐"派,但与墨子的出发点是不同的。

老子,一称老聃,姓李名耳,字伯阳,是春秋末期的思想家,道家学派的创始人。《老子》一书又称《道德经》、《道德真经》,成书于战国初期。共八十一章,约五千余字,语言高度抽象和概括。老子的一大成就是提出了"道"的范畴,"道"在全书中共出现 73 次,含义广泛而复杂。如"道,可道,非常道"①,"道生一,一生二,二生三,三生万物"②,等等。另一大成就是提出了丰富的辩证法思想,揭示出事物矛盾的客观性和普遍性。比如提出"有无相生","祸兮福之所倚,福兮祸之所伏"③,等等。老子是位隐士,他对社会的态度是消极的。他崇尚自然,提倡"无为而治","邻国相望,鸡犬之声相闻,民至老死,不相往来"④。在音乐方面,老子提倡"无知无欲",反对一切欲望,所谓"五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽"⑤。五音是有声之乐,是人创造的,是有害的,所以不能使人聆听。老子反对听"五音",他追求的是"大音希声,大象无形"⑥。"大音"实际上指的是"道"。"希声"就是无声,即"听之不闻"。"大音希声"指此乐无声,无为而处于自然状态,这种状态是最美的,是"和之至"的音乐,是一种理想状态的音乐。最理想的音乐是无声的,这种无声之乐恰恰是有声之乐的本源。老子认为,这种音乐是"五音"等人为创造的音乐所无法企及的。老子否定人为的有声之乐,否定人的创造性,这种思想是消极的。但是,另一方面他又激励人们超越外化的音响层,到音乐宇宙的更深层,去探索、延展人类未知的音乐世界。从这点上说,它又具有积极的意义。

庄子(约前 369—前 286),名周,宋国蒙(今河南商丘东北)人,战国时哲学家、文学家。《庄子》一书相传是庄周所写,研究表明此书并非出自庄周一人之手,有些是同一学派中其他人的文章。庄子继承和发展了老子的学说,主张"道""我"合一,认为"道"无处不在,追求"天地与我并生,而万物与我为一"⑦,他崇尚自然,否定人为社会。他的音乐美学思想主要包括:第一,批判儒家礼乐思想。庄子主张"法天贵真,不拘于俗"⑧,以自然、自由为美,他认为礼乐如绳索般束缚了人的自然本性,把人

---

① 王弼注. 老子道德经(一章). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 1 页

② 王弼注. 老子道德经(四十二章). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 26 页

③ 王弼注. 老子道德经(五十八章). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 35 页

④ 王弼注. 老子道德经(八十章). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 46 页

⑤ 王弼注. 老子道德经(十二章). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 6 页

⑥ 王弼注. 老子道德经(四十一章). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 26 页

⑦ 王先谦注. 庄子集解(齐物论). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 13 页

⑧ 王先谦注. 庄子集解(渔父). 上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1). 第 208 页

异化为非人，礼乐思想只是统治阶级用以维护统治的工具和手段，所以应该摒弃。第二，推崇自然之乐。庄子提出了“人籁”、“地籁”与“天籁”①概念。人籁“比竹是也”，是一种人为之乐；地籁“众窍是也”，是孔穴中所发之声；天籁“吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪？”是一种自发状态，合乎自然本性，不需人为操作的音响。在庄子看来，天籁是音乐的最高境界。庄子还同时指出，这种自然之乐必是大全大美之乐。第三，倡导适性之乐。庄子提出“中纯实而反乎情，乐也”②，认为音乐应该顺应自然，适合人的本性。与老子不同的是，庄子没有否定所有的人为之乐，他否定的是儒家倡导的礼乐。庄子肯定音乐的娱乐作用，肯定合乎人的自然性情的有声之乐。庄子的音乐美学思想对后世有着深远的影响。

复习思考题

1. 名词解释

六代乐舞　八音分类法　三分损益律　郑卫之音　采风　成相

2. 论述题

(1)曾侯乙墓编钟的艺术成就。

(2)周代的音乐机构与音乐教育。

(3)西周的宫廷乐舞。

(4)论儒、墨、道三派的主要音乐美学思想。

---

① 王先谦注.庄子集解(齐物论).上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第7页

② 王先谦注.庄子集解(缮性).上海:上海书店出版社据世界书局版影印,1986(1).第98页

第三章　西汉三国时期的音乐

（前206—公元265）

第一节　概　　述

一、西汉的社会背景

西汉（前206—公元8）是我国历史上国力强盛、经济繁荣、疆域开拓、内外通达的王朝之一。汉初，虽然承秦旧制，集权中央，但为了避免重蹈秦朝灭亡的覆辙，汉高祖刘邦一方面采取无为而治、休养生息的宽松政策，一方面加强打击地方分裂势力，使社会经济得到了初步的恢复和发展。文帝、景帝间，由于统治者继续推行休养生息的政策，且通过不断地"削藩"来巩固中央集权，国家日渐安宁、繁荣，长达39年的"文景之治"为西汉的兴盛奠定了基础。随后，汉武帝的"外事四夷，内兴功利"使西汉王朝达到鼎盛，更成为当时东方最为富强的多民族国家，中国封建社会步入了第一个黄金时代。但因武帝长年与北方匈奴作战，虚耗了国力，由此埋下了西汉政权由盛而衰的根苗。至昭帝、宣帝年间，虽有"昭宣中兴"，已无法挽回国家衰败的颓势，且出现了外戚专权的风气，最终导致了王莽的篡权称帝和西汉王朝的灭亡。

而兴于武帝、罢于哀帝的"乐府"，正是西汉政治、经济、文化兴衰的缩影。其中所孕育出现的相和、鼓吹等，成为西汉音乐文化发展状况的重要见证。与此同时，出于西汉高祖、武帝等君王的个人尚好，来自民间的百戏、歌舞等也受到前所未有的重视，得以蓬勃发展。

二、东汉的社会背景

公元25年，刘秀称帝，重新恢复了汉朝的统治，因他建都洛阳，史称其所建立的王朝为东汉（25—220）。在东汉建朝的最初10年中，刘秀平定了各地割据势力，基本完成了国家的统一。东汉王朝所依恃的核心力量是豪强地主阶级，但为了避免西汉后期诸侯王叛乱、外戚篡权、农民起义等社会政治事件的重演，刘秀对开国功臣们采取了政治上限制、经济上优待的政策。为了巩固其统治，刘秀对曾使西汉政权极其

紧张的土地、奴隶等问题采取了积极的态度;同时改革官僚制度,以进一步加强中央集权;还通过不断调整经济政策,以促进社会生产的发展。其后的明、章二帝都继承了刘秀的做法,从而使东汉的社会、经济、文化均得到了较大的发展,出现了短暂的所谓兴盛局面。东汉中期,朝政由稳转乱,日趋衰败,刘氏帝位开始由外戚和宦官两大权力集团轮流操控,出现了中国政治史上最丑恶、黑暗的一幕。

三、三国时期的社会背景

至东汉末年,黄巾起义、董卓之乱更使国家陷入割据政权间无休止的争斗中,最终形成了魏(220—265)、蜀(221—263)、吴(222—280)三国鼎立的格局。继秦、汉统一之后,中原大地再次分裂。三国是两晋南北朝时期民族大融合的起点,中原的混乱,中央集权的衰落,使得少数民族的内徙与胡汉融合成为一种不可逆转的历史。

四、东西音乐文化的交融

实际上早在西汉时期,帝国周边的民族就开始从不同方向往中原迁徙,汉朝政府为巩固和发展大一统的局面,也积极采取各种有力措施,加强对民族地区的控制。而张骞的两次出使西域,更开通了横贯欧亚的丝绸之路,由此产生了兼具东西方文化特色的西域文明。东汉时期,班超再赴西域,又一次沟通了东西政治、经济、文化的交流。

丝绸之路的开辟和贯通,促进了华夏音乐与西域音乐之间的交流、融合,改变了上古以来华夏音乐相对封闭的发展态势。于是,这一时期的音乐文化开始呈现出以汉族音乐文化为中心的多民族、多元化的新局面。

第二节　汉　乐　府

一、汉乐府的兴衰

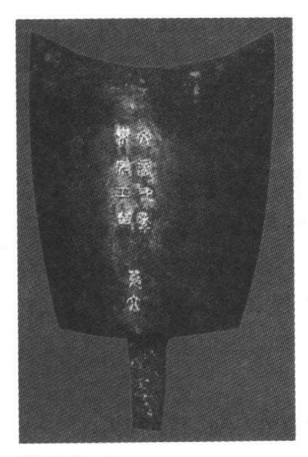
汉承秦制,设有官方音乐机构"太乐"和"乐府"二署,分别隶属"奉常"(景帝中元六年更名"太常")和"少府"。太乐掌管"宗庙礼仪"的雅乐,乐府掌管皇帝巡行、郊祀、宴享等乐礼大典事宜的俗乐。① 二者之中,乐府音乐更加充满了活力。

最早与汉乐府相关的线索,大概可以追溯至刘邦的《大风歌》(亦称《三侯之章》)。高祖十二年(前195),凯旋的刘邦途经沛地,便在沛宫设宴招待家乡父老,还集中了当地少年120人,教他们唱歌。酒到酣处,高祖击筑和唱自己所作的诗歌:"大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!"并命少年们一同跟着唱会它。② 至惠帝五

① 班固.汉书.北京:中华书局.2000(1).第613、616页

② 司马迁.史记·高祖本纪第八.北京:中华书局.2000(1).第274页

年（前190），为表达对高祖的哀思，朝廷将沛宫立为四季祭拜高祖的原庙，先前由高祖教唱过的120人则在此专事“吹乐”；这120人的编制后来成为常规配置，凡有缺额就补足。[1]《大风歌》的词曲在惠、文、景帝间均“无所增更”，只是“于乐府习常肄旧而已”。[2]



■图3－1

1983年，在广州象岗南越国二世文帝赵眛的陵墓出土了八件一组的素面铜铙。这组铜铙的出土使我们得以了解，即便是在当时地处偏远的南越国，其朝廷也曾仿效秦、汉皇帝的礼乐体制，设立过乐府。在该组编铙的铙体中部，均刻有“文帝九年乐府工造”的铭文（图3－1）[3]。“南越国”是西汉初年原秦军将领赵佗在岭南地区建立的割据政权，共传五世，历时93年；“文帝九年”即公元前171年。

元鼎五年（前112），为进一步确立封建大一统的思想和加强中央集权制，武帝对乐府进行了改组。其址仍设在长安西郊专供帝王游乐的上林苑，但是大加扩充，“广三百里，有离宫七十所”[4]。此时乐府的主要职能是“采歌谣”，因为通过“感于哀乐，缘事而发”的“代赵之讴，秦楚之风”，可以“观风俗，知薄厚”；[5]同时在民歌的基础上进行编配、创作，以用于皇家郊祀、宴享等场合。为防止所采民歌有不利于统治者的内容，乐府又建立了“采诗夜诵”[6]的审查制度。

汉乐府的总领导可能是《汉书·百官公卿表》中所列的乐府令、丞。惠帝二年（前193），时任“乐府令”的夏侯宽曾为以楚声写成的《房中祠乐》（高祖的宠姬唐山夫人作）配上箫、管的伴奏，并更其名曰《安世乐》。[7] 乐府改组之后，主持音乐编创工作的则是“协律都尉”李延年。他领导着“司马相如等数十人造为诗赋”，此外，另有专门歌唱郊祀十九章的“童男女七十人”等。[8] 此后，乐府人员不断增加，机构规模也日趋庞大，成帝时，倡优伎乐竟达千人之多。

汉乐府的设立，虽然在主观上是为了适应统治阶级宫廷享乐的需要，但是通过对各地民歌的采集，客观上也促进了民间音乐的发展。然而随着西汉后期政治、经济的逐渐衰败，乐府庞大的机构开支成为众矢之的。宣、元、成、哀、平帝时，均有减员的诏令，其中哀帝刘欣采取的做法最为极端。他原本就对皇家痴迷于民间俗乐的现象十分反感，再加上生性就不喜好音乐，于是在绥和二年（前7）六月罢乐府，兴盛了一百

---

① 司马迁．史记·高祖本纪第八．北京：中华书局．2000（1）．第276页
② 司马迁．史记·乐书第二．北京：中华书局．2000（1）．第1038页
③ 吴钊．追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史．北京：东方出版社．1999（1）．第138页
④ 吉联抗．秦汉音乐史料．上海：上海文艺出版社．1981（1）．第63页
⑤ 班固．汉书．北京：中华书局．2000（1）．第1384页
⑥ 班固．汉书．北京：中华书局．2000（1）．第893页
⑦ 班固．汉书．北京：中华书局．2000（1）．第892页
⑧ 班固．汉书．北京：中华书局．2000（1）．第893页

多年的西汉乐府，从此偃旗息鼓。

二、"协律都尉"李延年

李延年，中山（今河北定县）人，乐工出身，曾任主持乐府音乐活动的"协律都尉"。李延年有过人的音乐天赋，"每为新声变曲，闻者莫不感动"①，就连武帝也不例外。武帝即位之初，曾作"十九章"用于郊庙祭祀，李延年后来"次序其声"②，配乐谱曲，从而改变了当时"郊祠而无乐"③的现象。除了奉上之作外，李延年也为司马相如等文人的诗赋配过曲。据西晋崔豹《古今注》及稍后的《晋书·乐志下》所载，李延年还曾据张骞从西域带回的胡曲《摩诃兜勒》改编为"新声二十八解"，用作军乐，成为当时横吹曲的代表作。可惜，其音乐作品均已仅存其名而久失其谱矣。

三、乐府歌曲

据《汉书·艺文志》所载，西汉时期采自全国各地的民歌有 138 首。然而一般认为，现存的汉代乐府歌曲"大都是东汉乐府机构所采集的"。④ 据《隋书·乐志》、唐杜佑《通典·乐典一》所载，明帝时（58—75），乐府歌曲曾被分为四大类：用于郊庙上陵的"大予乐"；用于辟雍（帝王祭祀后撤去祭品）、飨射的"雅颂乐"；用于天子宴飨群臣的"黄门鼓吹乐"；用作军乐的"短箫铙歌"。然而这些原来以音乐为主的乐府歌曲，随着岁月的流逝，音乐逐渐亡佚，遂成无歌之诗。

在宋郭茂倩《乐府诗集》中，便保存了自汉至唐的大量乐府歌词，它们被细分为以下十二类：用于朝廷祭祀大典的雅乐——"郊庙歌曲"；用于朝廷宴会、射礼的雅乐——"燕射歌曲"；源于北方外族音乐、以吹打为主、间或有歌唱的"鼓吹乐"；用作军乐的"横吹曲"；汉至西晋时期代表北方民间歌曲的"相和歌"；魏晋南北朝时期代表南北民间音乐的"清商曲"；雅舞、杂舞兼而有之的"舞曲歌"；倚琴而歌的"琴歌曲"；表现内容丰富的"杂歌曲"；以隋、唐杂曲为主的"近代曲"；包括历代民谣、短歌的"杂歌谣"；出自唐代诗人笔下的歌行体乐府诗。这一较为全面概括乐府诗歌的分类法，至今仍被大多数学者所沿用。其中，与汉乐府歌曲有直接关系的是前五类。这五类之中，前四类与汉明帝时所分的四大类大致相仿，而第五类正是汉代乐府歌曲中最富民间色彩的相和歌。

---

① 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第 2909 页
② 司马迁.史记.北京：中华书局.2000(1).第 1038 页
③ 司马迁.史记.北京：中华书局.2000(1).第 331 页
④ 张培恒、洛玉明.中国文学史.上海：复旦大学出版社.1996 年 3 月第 1 版.第 224 页

第三节 相 和 歌

一、相和歌的形成

相和歌作为汉代北方民间歌曲的总称,包含了各种不同内容、形式的"汉世街陌谣讴"①。这些民谣最初均为清唱、无伴奏的"徒歌"②;后来加入众人帮腔,进一步发展成为"一人唱,三人和"的"但歌",只是仍"无弦节"伴奏③;再经乐府整理,"既而被之管弦"④,才最终形成唱者自击节鼓,以管弦乐队相和伴奏的歌唱形式,即所谓"丝竹更相和,执节者歌"⑤的"相和歌"。

二、相和歌的乐调

最初相和歌的范围不大,常用的乐调只有承自周代房中乐的平、清、瑟"三调"⑥;后来又加了来自汉代房中乐的楚、侧二调,总谓之相和。之所以不尽管其乐调均出于房中乐,但由于汉高祖好楚声,故汉代的房中乐皆为楚调,而楚调又生出了侧调。

关于相和乐调的调式结构,最早在北魏孝明帝神龟二年(519)陈仲儒的奏议中有所涉及,即"瑟调以宫为主,清调以商为主,平调以角为主"⑦。其中,除了对"清调以商为主"的说法没有疑义外,由于不同版本中平调或为"宫"、或为"徵",故音乐史学家们对其中瑟、平二调的解读始终未能达成共识。其余楚、侧二调的情况,亦因缺乏史料而无从查考。

三、相和歌的伴奏

除了唱者自奏的打击乐器"节鼓"之外,关于相和歌早期的"丝竹"乐队情况并无明确记载。但根据战国以来在歌舞宴饮场合风行"竽瑟之乐"⑧的史料,同时参考汉墓出土的乐俑(图3-2)⑨、画像石等相关文物,可以推测当时的"丝竹"乐队中,至少应该有吹奏乐器"竽"和弹弦乐器"瑟"。

---

① 房玄龄.晋书·志第十三·乐下.北京:中华书局.2000(1).第461页
② 房玄龄.晋书·志第十三·乐下.北京:中华书局.2000(1).第462页
③ 房玄龄.晋书·志第十三·乐下.北京:中华书局.2000(1).第461页
④ 房玄龄.晋书·志第十三·乐下.北京:中华书局.2000(1).第462页
⑤ 房玄龄.晋书·志第十三·乐下.北京:中华书局.2000(1).第461页
⑥ 刘昫.旧唐书·志第九·音乐二.北京:中华书局.2000(1).第717页
⑦ 魏收.魏书·志第十四·乐志五.北京:中华书局.2000(1).第1894页
⑧ 墨子.墨子·三辨.转引自吉联抗.墨子·非乐.北京:音乐出版社.1962(1).第1页
⑨ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社.1988(1).第53页



■图 3－2

相和歌的乐队编制后来又有不断的扩充和变化。尽管目前还缺乏汉代史料的证明，但据南北朝初期的张永《元嘉技录》所载，“凡相和，其器有笙、笛、节歌（“鼓”之误）、琴、瑟、琵琶、筝七种”①。而在同一时期稍后出现由王僧虔撰写于大明三年（459）的《宴乐技录》一书中，则明确记录了三国魏时相和乐队几种常用的乐器配置，即奏“平调曲”时的“笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种”②，奏“清调曲”时的“笙、笛……篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种”③，奏“瑟调曲”时的“笙、笛……节、琴、瑟、筝、琵琶七种”④，奏“楚调曲”时的“笙、笛、节、琴、筝、琵琶、瑟七种”，以及奏无辞“但曲”时的“琴、筝、笙、筑”四种⑤。其中用于“瑟调曲”和“楚调曲”的七种伴奏乐器，与《元嘉技录》所载基本一致；而用于“平调曲”和“清调曲”的伴奏乐器则略有出入。

四、相和歌的各类作品

据张永《元嘉技录》、王僧虔《宴乐技录》和郭茂倩《乐府诗集》等相关文献所载，汉魏时期的相和歌作品数量相当丰富，大致分为有歌有乐的“相和引”、“相和曲”、“吟叹曲”、“四弦曲”、“平调曲”、“清调曲”、“瑟调曲”、“楚调曲”，以及有乐无辞的“但曲”等九类，各类作品分录如下：

“相和引”有《箜篌引》、《商引》、《徵引》、《羽引》、《宫引》、《角引》等六曲。⑥

“相和曲”有《气出唱》、《精列》、《江南》、《度关山》、《东光》、《十五》、《薤露》、

① 智匠．古今乐录．转引自吉联抗．古乐书佚文辑注．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第 12、13 页

② 智匠．古今乐录．转引自吉联抗．古乐书佚文辑注．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第 16 页

③ 智匠．古今乐录．转引自吉联抗．古乐书佚文辑注．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第 18 页

④ 智匠．古今乐录．转引自吉联抗．古乐书佚文辑注．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第 19 页

⑤ 智匠．古今乐录．转引自吉联抗．古乐书佚文辑注．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第 23 页

⑥ 智匠．古今乐录．转引自吉联抗．古乐书佚文辑注．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第 12 页

《蒿里》、《觐歌》、《对酒》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《东门》、《陌上桑》、《武陵》、《鹍鸡》等十七曲。[①]

"吟叹曲"有《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》、《王子乔》、《小雅吟》、《蜀琴头》、《楚王吟》、《东武吟》等八曲。[②]

"四弦曲"有《蜀国四弦》、《张女四弦》、《李延年四弦》、《严卯四弦》等四曲,其中《蜀国四弦》一曲"居相和之末,三调之首",在相和歌与清商乐之间起着承前启后的作用。[③]

"平调曲"有《长歌行》、《短歌行》、《猛虎行》、《君子行》、《燕歌行》、《从军行》、《鞠歌行》等七曲。[④]

"清调曲"有《苦寒行》、《豫章行》、《董逃行》、《相逢狭路间行》、《塘上行》、《秋胡行》等六曲。[⑤]

"瑟调曲"有《善哉行》、《陇西行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《东西门行》、《却东西门行》、《顺东西门行》、《饮马行》、《上留田行》、《新成安乐宫行》、《妇病行》、《孤子生行》、《放歌行》、《大墙上蒿行》、《野田黄爵行》、《钓竿行》、《临高台行》、《长安城西行》、《武舍之中行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《艳歌福钟行》、《艳歌双鸿行》、《煌煌京洛行》、《帝王所居行》、《门有车马客行》、《墙上难用趋行》、《日重光行》、《蜀道难行》、《櫂歌行》、《有所思行》、《蒲坂行》、《采梨橘行》、《白杨行》、《胡无人行》、《青龙行》、《公无渡河行》等三十八曲。[⑥]

"楚调曲"有《白头吟行》、《泰山吟行》、《梁甫吟行》、《东武琵琶吟行》、《怨诗行》等五曲。[⑦]

"但曲"有《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡游弦》、《流楚窈窕》等七曲。[⑧]

显而易见,在各类相和歌中"瑟调曲"的数量最为庞大,"相和曲"次之,其余各类均在十曲以内,而"侧调"作品的情况则无从查考。从其曲名、曲辞来看,相和歌具有浓厚的生活气息,且大多反映了社会底层民众的艰辛与苦痛;它带有明显叙事性的特点,且多为短篇;其情感表达强烈,故多为"感于哀乐"之作;它还运用了自由灵活的"杂言体"和句式工整的"五言体"新诗型,从而使与之相配的音乐更为多样化。

---

① 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第13页
② 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第14页
③ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第15页
④ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第16页
⑤ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第18页
⑥ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第19页
⑦ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第23页
⑧ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第23页

五、相和大曲

随着相和歌的不断发展与完善，逐渐形成了歌、舞、乐综合的多段式"大曲"，即所谓"相和大曲"。作为相和歌的最高发展形式，这种大型歌舞套曲的结构颇具特色。据文献记载，"大曲又有艳，有趋，有乱。……艳在曲之前，趋与乱在曲之后"①，由此可知相和大曲是由"艳"、"曲"、"趋"与"乱"组成的。至于各部分的特点，因资料所限，目前也只能从字义上去作大概的推测。

"艳"可能是一个序曲或序歌，起到引子的作用。该部分多半与艳丽的歌舞形象和动作有关，所以相应地，其曲调很可能是委婉抒情的。"曲"是乐曲的主体。一般由多段歌曲连缀而成，每个舒缓的唱段后，都有一个速度较快的器乐尾奏"解"，二者形成鲜明的对比。"趋"与"乱"则应该是乐曲的煞尾部分。"趋"是速度渐快的部分，将全曲推向高潮；而在全曲将近结束时，可能众乐齐举，速度更快，热情奔放，这即是所谓的"乱"。

然而据《宋书·乐志》所载汉魏相和大曲仅存的15种歌词来看，"大曲"之各部的运用在后期的实际创作中，大多是可以灵活取舍的。其中，《罗敷》、《何尝》、《厦门》三曲只用"艳"和"趋"；《碣石》一曲仅用"艳"；《白鹄》、《为乐》、《王者布大化》三曲仅用"趋"；《白头吟》一曲仅用"乱"；《东门》、《西山》、《西门》、《默默》、《园桃》、《置酒》、《洛阳行》七曲则仅用"曲"。

源于民间歌曲的汉代乐府相和歌，以其独特的风貌，对后世的歌舞、说唱音乐产生了重要影响。一方面，三段体（虽然后期有所变化）歌舞曲的基本结构原则，直接影响了南朝清商大曲，以及后来更为成熟的隋唐歌舞大曲。另一方面，它亦因其一人击节自唱的表演形式和歌词显著的叙事性特点，成为中国古代说唱音乐的先导。

第四节　鼓　吹　乐

一、鼓吹乐的形成

在有关汉代鼓吹乐初兴的零星史料记载中，经常会出现"班壹"这个名字。

"始皇之末，班壹避墬于楼烦，致马牛羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹……"②

"鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。骚人曰

① 郭茂倩.乐府诗集·相和歌辞（题解）.转引自修海林编著.中国古代音乐史料集.西安：世界图书出版社西安公司.2000(1).第440页

② 班固.汉书·叙传第七十上.北京：中华书局.2000(1).第3079页

‘鸣篪吹竽’是也。”①

以上所举的这两段话,大致交待了班壹与汉初鼓吹乐的关系。秦始皇末年,避乱于楼烦(山西西北部)的班壹以放牧起家;至汉惠帝、高后时,已成为雄振边塞的大财主,出入打猎,旌旗招展,鼓吹奏乐,气派非凡。当时鼓吹所用的乐器便是排箫和北方少数民族常用的笳,所奏之乐也与汉族音乐绝然不同。

显然,班壹的乐队是效仿北方游牧民族的马上之乐配置的。很可能,这种音乐后来又经由北方的汉族牧民或戍边将士传入中原,并与汉族及其他民族民间音乐相结合,逐渐形成了以打击乐器和吹奏乐器为主的新乐种“鼓吹乐”。从郭茂倩《乐府诗集》中收录的鼓吹曲辞来看,它通常也有歌唱。

二、鼓吹乐的种类

鼓吹乐的种类和形式历来无严格界限,且随时代变迁而有所变化,从而引起了不同时期各种名称的混淆。与鼓吹乐相关的名称有短箫铙歌、黄门鼓吹、骑吹、横吹曲、铙歌等。其中,短箫铙歌之名出现最早,甚至先于鼓吹乐,春秋战国时期已有之。到了汉代,此类音乐被总称为鼓吹乐,又以其乐器配置、应用场合的不同,大致分为鼓吹和横吹曲两大类。

(一)鼓吹

所用乐器以排箫、笳为主,包括用之于“朝会”的黄门鼓吹、用之于“道路”的骑吹,以及“以赐有功诸侯”的短箫铙歌。

1. 黄门鼓吹

黄门鼓吹是天子宴飨群臣时在殿廷上所举之乐,共有十三曲。据《后汉书》所载,永初元年(107)九月壬午,安帝“诏太仆、少府减黄门鼓吹,以补羽林士”②。看来,当时黄门鼓吹的规模可能已太过庞大而使朝廷不堪重负,不得已采取了裁员的措施。当然,黄门鼓吹还是可以为皇家装装门面的。永和元年(136),东夷王来朝京师时,顺帝就派人为远道来的嘉宾表演了黄门鼓吹和当时风行的角抵戏。③

2. 骑吹

骑吹是皇家卤簿、仪仗时的“从行鼓吹”,有《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》等曲。据郭茂倩称,应劭《汉卤簿图》中,可以见到奏笳的骑吹形象。④ 近年来,四川、山东等地出土的汉代画像石、画像砖也提供了不少这一时期鼓吹乐的画面,如山东肥城

---

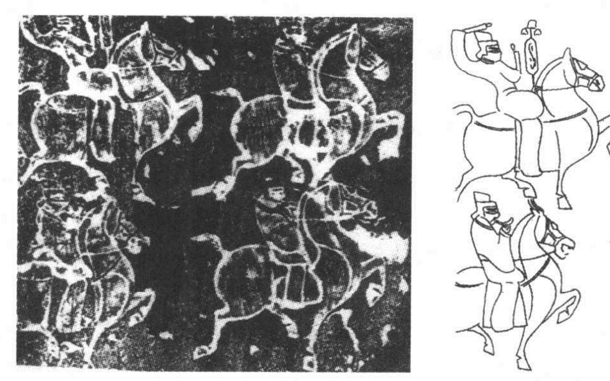
① 郭茂倩.乐府诗集·鼓吹曲辞(题解).转引自修海林编著.中国古代音乐史料集.西安:世界图书出版社西安公司.2000(1).第436页

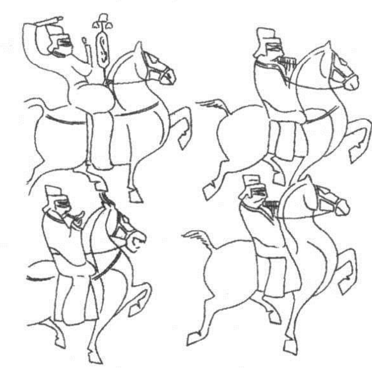
② 范晔.后汉书.北京:中华书局.2000(1).第140页

③ 范晔.后汉书.北京:中华书局.2000(1).第1900页

④ 郭茂倩.乐府诗集·鼓吹曲辞(题解).转引自修海林编著.中国古代音乐史料集.西安:世界图书出版社西安公司.2000(1).第437页

孝堂山郭巨室北壁发现的汉代骑从仪仗队石刻(图 3－3)①,队伍中有四人在马上作乐,前排二人吹排箫,后排一人击提鼓,一人吹笳或角。



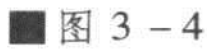


■图 3－3

再如四川新都出土的两块汉代骑吹画像砖,其中一幅是一排三人三骑,在马上奏乐,中间一人吹排箫,旁边两人吹笙(图 3－4)②;另一幅是一人在骆驼背上击建鼓(图 3－5)③,这是难得一见的画面。







■图 3－4

■图 3－5

从各种相关的图像资料来看,汉代骑吹所用的乐器相当丰富,打击乐器方面有提鼓、建鼓、铙等,吹奏乐器方面有排箫、笳、角、笙等,其中最常用的是提鼓、排箫和笳。

3. 短箫铙歌

短箫铙歌,亦称铙歌,所用乐器以排箫、铙为主,是军队奏凯、献功时奏唱于皇家社庙之乐。在 22 首作品中,今存歌词的有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《擁离》(《翁离》)、《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 51 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 52 页

③ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 52 页

《稚子斑》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》(《远期》)、《石留》18 首,皆为杂言,可能与所配之胡乐有关。其中《上陵》一曲在章帝元和年间,成为帝王祭祖时的"宗庙食举"之乐;另有《远期》一曲也曾由汉太乐掌管,成为帝王就食所奏的"食举曲"①。而《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》4 首,早在南北朝时便已失其辞。

(二)横吹

所用乐器以鼓、角为主,故有"鼓角横吹曲"②之称,为在马上所奏的"军中之乐",初亦称鼓吹。据《晋书》所载,张骞出使西域,带回了《摩诃兜勒》一曲,它属于以两支号角为主要特征的横吹曲;李延年后来根据这首胡曲,改编成 28 段新曲,即所谓"新声二十八解"③。至魏晋时期,词、曲兼备的横吹曲,已仅存《黄鹄》等 10 首了。

(三)其他

此外,在汉代还流行过一种由宫女唱奏、娱乐性较强的鼓吹。元狩四年(前119),武帝命宫女泛舟昆明池,唱着《櫂歌》,杂以鼓吹。④ 据武帝《秋风辞》中"箫鼓鸣兮发棹歌"之句看来,这种鼓吹所用乐器以排箫、鼓为主,故后世有称其为"箫鼓"的。大约两百年以后,其唱奏者群体出现了职业化的倾向,原先的宫女开始逐渐被专门的女性乐工"鼓吹妓女"⑤所取代。

第五节 民间歌舞和百戏

一、两汉三国的民间歌舞

先秦时期,以周礼为核心的宫廷雅乐一直居于垄断地位。到了汉代,由于统治阶级的提倡,俗乐以前所未有的发展态势对雅乐形成了猛烈的冲击。在此大前提下,来自民间的"《公莫》、《巴渝》、《槃舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《拂舞》、《白纻》之类"⑥歌舞很快以粗犷豪放的民间色彩,取代了周秦以来宫廷歌舞的巫术风格,中国歌舞音乐开始发生重大的变革。

(一)公莫舞

这种以衣袖或巾为道具的小型歌舞,最初是带有一定的故事情节的(图3-6)⑦、

---

① 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第 2、3 页

② 房玄龄.晋书.北京:中华书局.2000(1).第 460 页

③ 房玄龄.晋书.北京:中华书局.2000(1).第 461 页

④ 杨荫浏.中国古代音乐史稿·该页注⑤.北京:人民音乐出版社.1981(1).第 113 页

⑤ 范晔.后汉书.北京:中华书局.2000(1).第 967 页

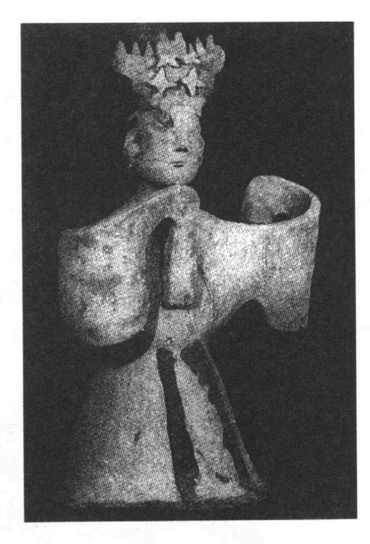
⑥ 郭茂倩.乐府诗集·舞曲歌辞·杂舞(题解).转引自修海林编著.中国古代音乐史料集.西安:世界图书出版社西安公司.2000(1).第 447 页

⑦ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社.1988(1).第 39 页

(图 3－7)[1]。据《晋书》所载:"公莫舞,今之巾舞也。相传云项庄剑舞,项伯以袖隔之,使不得害汉高祖,且语项庄云'公莫'！……今之用巾盖像项伯衣袖之遗式。"[2]项伯用以阻隔项庄剑路的衣袖成了歌舞中的道具,久而久之又转化成了巾,所以公莫舞后来又称巾舞。至梁代,巾舞则有钟、磬相伴。[3]



■图 3－6



■图 3－7

(二)巴渝舞

这种来自西南少数民族的武舞,之所以能成为汉代的宫廷歌舞,还要归功于高祖刘邦。据《后汉书》所载:"阆中有渝水,其人多居水左右。天性劲勇。初为汉前锋,数陷陈。俗喜歌舞,高祖观之,曰'此武王伐纣之歌也。'乃命乐人习之,所谓《巴渝舞》也。"[4]相似记载亦见于《晋书》。[5]

(三)鞞(鞞)舞

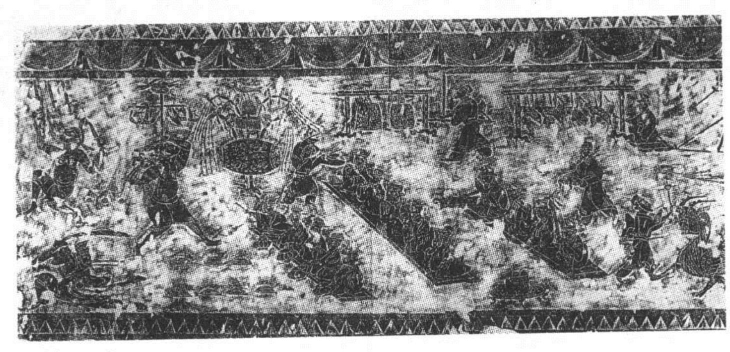
这种以有柄的团扇形单面鼓为道具的集体歌舞,由 16 人共舞,虽"未详所起,然汉代已施于燕享矣"[6]。因所用之鼓像一把团扇,至梁代又称之为鞞扇舞。据《古今乐录》所载,此舞即巴渝舞。"鞞、扇,器名也。鞞扇上舞作《巴渝弄》,至《鞞舞》竟,

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 39 页
② 房玄龄. 晋书. 北京:中华书局. 2000(1). 第 462 页
③ 智匠. 古今乐录. 转引自吉联抗. 古乐书佚文辑注. 北京:人民音乐出版社. 1990(1). 第 42 页
④ 范晔. 后汉书. 北京:中华书局. 2000(1). 第 1920 页
⑤ 房玄龄. 晋书. 北京:中华书局. 2000(1). 第 446 页
⑥ 房玄龄. 晋书. 北京:中华书局. 2000(1). 第 457 页

岂非《巴渝》一舞二名?”①汉灵帝时,鼓吹乐人李坚还勉强能跳此舞,但因歌词遗忘殆尽,便据传自汉章帝时的《关东有贤女》、《章和二年中》、《乐久长》、《四方皇》、《殿前生桂树》等旧曲作新歌五篇。② 魏明帝时,汉曲又被《明明魏皇帝》、《太和有圣帝》、《魏历长》、《天生蒸民》、《为君既不易》五篇所取代。③ 至梁代,鞞舞则有钟、磬相伴。④

(四)槃舞

这是一种将几个小扁鼓平置于地,一人或数人在鼓上及周围边舞边唱的小型歌舞,表演时有乐队伴奏。此舞在文献中或称“般鼓舞”、“盘鼓舞”、“七盘舞”等。傅毅《舞赋》引唐李善注曰:“般鼓之舞,载籍无文,以诸赋言之,似舞人更递蹈之而为舞节。”⑤据此看来,它很可能是在鼓旁或脚踏鼓面盘旋舞蹈的。在山东沂南出土的东汉末年(魏晋)乐舞百戏画像石上(图 3 - 8)⑥,清晰可见七盘舞者的身影和为之伴奏的十七人大型乐队,其中有打击乐器小鼓、建鼓、编钟、编磬、铎,吹奏乐器排箫、埙、笙,弹弦乐器瑟等的演奏,以及一位讴员的歌唱。



■图 3 - 8

(五)铎舞

该舞由舞者手执木铎而舞。《古今乐录》称:“木铎制法度以号令天下,故取以为名。”汉时的作品有《圣人制礼乐》,魏时的作品有《太和时》。⑦ 至梁代,铎舞则有钟、磬相伴。⑧

---

① 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第 40 页
② 曹植.鼙舞诗序.转引自[唐]房玄龄.晋书.北京:中华书局.2000(1).第 457 页
③ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第 40 页
④ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第 42 页
⑤ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社.1988(1).第 33 页
⑥ 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史.北京:东方出版社.1999(1).第 111 页
⑦ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第 41 页
⑧ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社.1990(1).第 42 页

（六）拂舞

据《晋书》所载："拂舞，出自江左。旧云吴舞，检其歌，非吴辞也。亦陈于殿庭。"①唐代吴兢也认为，据其歌词来看，拂舞"除《白鸠》一曲，余并非吴歌"，其中以"晋乐奏魏武帝辞"②而成的《碣石篇》四章，可能与后来的琴曲《碣石调幽兰》有关。至梁代，拂舞则有钟、磬相伴。③

（七）白纻（纻）舞

据《晋书》所载，该舞"辞有巾袍之言。纻本吴地所出，宜是吴舞也"④。舞者以"质如轻云色如银"⑤的白纻为袍、为巾，舞姿曼妙柔美。至梁代，以"白纻辞伴巾舞"⑥。可见，二者已有互相融合的倾向。

（八）踏歌

除了上述几种被《乐府诗集》列入杂舞的歌舞外，还有一种后来盛行于唐代的民间风俗性歌舞"踏歌"，在汉代宫廷里也已经出现。据《西京杂记》所载，汉高祖时，宫女们在秋季供奉灵女庙的神灵，大家一同"吹笛击筑，歌《上灵之曲》。继而相于连臂，踏地为节，歌'赤凤凰来'"⑦。

二、两汉三国的百戏

百戏是汉代各种民间杂耍技艺的总称，包括杂技、武术、魔术、幻术、歌舞、杂乐、杂戏等多种民间艺术。"百戏"一词初见于文帝《纂要》："百戏起于秦汉曼衍之戏。"东汉张衡《西京赋》、李尤《平乐观赋》中又列出了乌获扛鼎、都卢寻橦、冲狭燕跃、胸突铦锋、跳丸、走索、总会仙倡、鱼龙曼延、吞刀、吐火、画地成川、立兴云雾、东海黄公等几十种百戏项目，其中有不少项目传自西域。据山东出土的大量石刻、画像石、陶俑来看，百戏表演时，通常伴有歌乐的唱、奏。从山东沂南的东汉乐舞百戏画像石上（图3－9）⑧，便可以找到绳技的伴奏乐队，有人在吹箫，有人在击节歌唱；鱼龙曼延的表演中，有五人正手执鼗鼓游戏其间。

在山东济南无影山出土的汉代百戏陶俑群中（图3－10）⑨，乐队的形象更加活灵活现，所用的乐器也更为丰富，有竽、瑟、小鼓、编钟、建鼓等。

---

① 房玄龄.晋书.北京：中华书局.2000(1).第459页

② 以上2条均引自[唐]吴兢.乐府解题.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京：人民音乐出版社.1990(1).第64页

③ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京：人民音乐出版社.1990(1).第42页

④ 房玄龄.晋书.北京：中华书局.2000(1).第462页

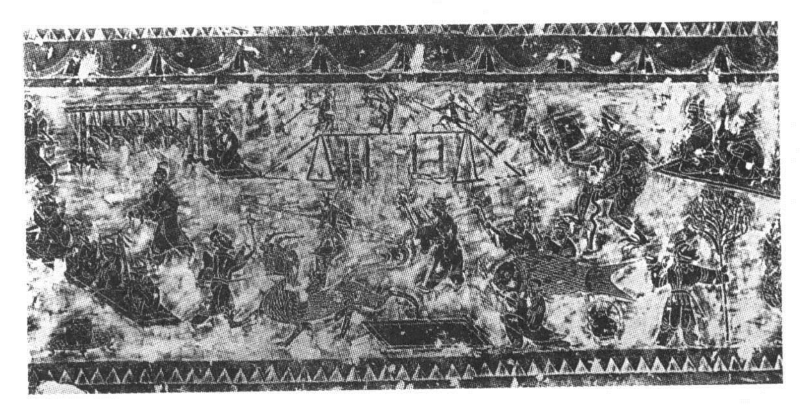
⑤ [唐]吴兢.乐府解题.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京：人民音乐出版社.1990(1).第65页

⑥ 智匠.古今乐录.转引自吉联抗.古乐书佚文辑注.北京：人民音乐出版社.1990(1).第43页

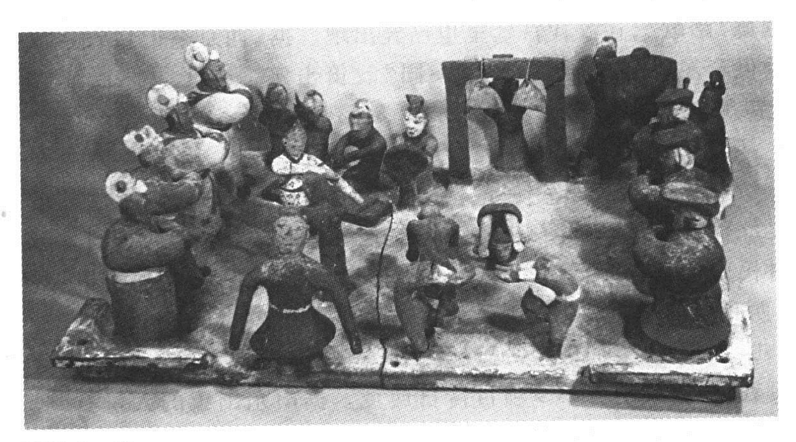
⑦ 葛洪.西京杂记.转引自吉联抗.秦汉音乐史料.上海：上海文艺出版社.1981(1).第178页

⑧ 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史.北京：东方出版社.1999(1).第111页

⑨ 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史.北京：东方出版社.1999(1).第118页



■图 3－9



■图 3－10

百戏技术代代相传，不断发展，成为后世戏曲尤其是武戏中的重要组成部分。根据《西京赋》中的有关描述不难发现，当时如《总会仙倡》这样综合性的化妆乐舞百戏表演，已经是有歌、有舞、有乐、有角色、有故事情节，多少带有一些戏剧表演的意味了。而另一出《东海黄公》，更是以其较为完整的剧情表演吸引了武帝，进而被宫廷吸收，发展成为“角抵戏”的。角者，角技也。抵者，相抵触也。角抵，就是两两相当，进行角力，角技。从《西京杂记》所描绘的故事情节来看，《东海黄公》中角斗的双方乃是黄公和老虎。

角抵戏之类的百戏艺术与民间俗乐一样，在汉代曾经相当盛行，甚至到了“目极角抵之观，耳穷郑、卫之声”①的程度，大概只有在王室成员去世的时候，才会出现“罢

① 范晔．后汉书．北京：中华书局．2000(1)．第 1111 页

鱼龙曼延百戏"[1]的事。据史料记载,元封三年(前108)春,一次盛大的角抵戏表演,竟然引发了"三百里内皆(来)观"[2]之的一时轰动效应。元封六年(前105)夏,武帝还在"上林平乐馆"设场招待"京师民观角抵"[3]。元康二年(前64),宣帝甚至在平乐馆与匈奴使者、外国君长共同观赏"大角抵"[4]的表演。直到东汉顺帝时,角抵戏还常被用来招待国宾。

百戏自两汉以后成为重要的宫廷技乐。南北朝时,尤其在北方,由于外族统治者的提倡,百戏在民间的发展更为昌盛。百戏艺术中的歌、舞、乐表演,对后来的唐教坊俗乐也产生了重要影响。

第六节　乐器及器乐

一、打击乐器

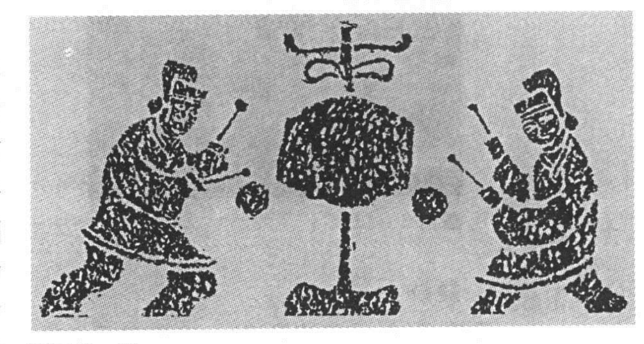
(一)遍布各地的鼓类乐器

在相和、鼓吹、歌舞、百戏等各种艺术形式的影响下,两汉三国的乐器及其音乐有了显著的发展,尤其在丝竹乐器方面。然而打击乐器在各种艺术形式中扮演的重要角色,仍然是其他种类的乐器所无法取代的。

两汉三国时期,鼓的运用相当普遍,其形制也相当多样。河南、山东、江苏、四川等地出土的石刻、画像石、陶俑中经常出现的鼓,就有建鼓、提鼓、小鼓、扁鼓、鼗鼓等多种。

1. 建鼓

建鼓,木杖竖立,楹贯鼓身,演奏时由一人或两人站立击打鼓面;通常用于鼓吹、歌舞、百戏。1978年,在河南唐河县湖阳公社新店村西汉"郁平大尹冯君孺人墓"中,出土了五块石刻乐舞画像,其中清晰可见击打建鼓的形象(图3-11)[5]。建鼓置于画面中央,鼓面下方各有一丁宁突出左右,鼓



■图3-11

① 范晔.后汉书.北京:中华书局.2000(1).第138页

② 班固.汉书.北京:中华书局.2000(1).第138页

③ 班固.汉书.北京:中华书局.2000(1).第141页

④ 班固.汉书.北京:中华书局.2000(1).第2878页

⑤ 修海林、王子初.看得见的音乐:乐器.上海:上海文艺出版社.2001(1).第113页

旁两人均双手各执一鼓桴,一手击鼓面,一手击丁宁。

2. 提鼓

提鼓,马上之鼓,立于马鬃上方,由骑马者双手执槌击之;通常用于鼓吹乐中的骑吹。山东曲阜东乡出土的汉画像石(残)上(图 3-12)①,下层有一人在马上击提鼓,后有三人在马上吹排箫,组成一个小型的骑吹乐队。

3. 小鼓

小鼓,形状不一,乐人以手或鼓棒敲击鼓面,有时置鼓于地,有时则由人手执;通常用于鼓吹、歌舞、百戏、说唱。

4. 扁鼓

扁鼓,鼓身扁平,形似圆盘,左手执鼓,右手执棒击打鼓面;常用于说唱。1957 年出土于四川成都天回山崖墓的击鼓说唱俑(图 3-13)②,形态生动,左臂环抱一圆形扁鼓,右臂前伸,执一鼓棒,仿佛正在进行绘声绘色的说唱表演。



■图 3-12



■图 3-13

5. 鼗鼓

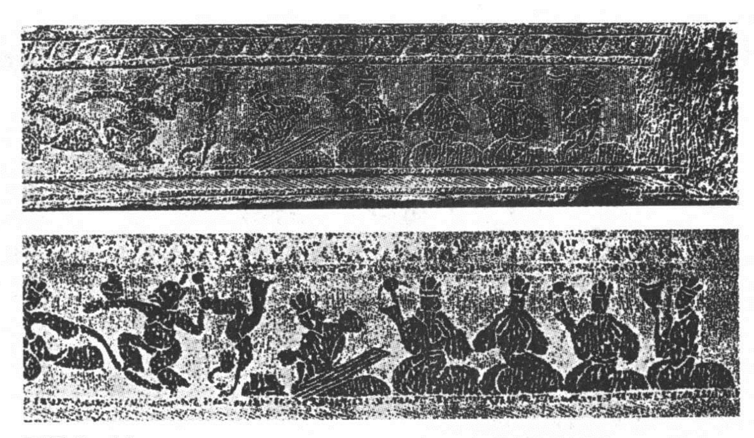
鼗鼓,形似后世的拨浪鼓,演奏时手摇鼓柄,使鼓身两边的小槌击打鼓面,通常用于歌舞、百戏。在河南南阳卧龙岗崔庄出土的乐舞画像石上(图 3-14)③,可以看到正在为乐舞伴奏的整个乐队。其中有两人引人注目,二人均右手摇鼗鼓,左手执排箫吹奏。

---

① 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:中国艺术研究院中国音乐研究所、人民音乐出版社.1988(1).第 51 页

② 修海林、王子初.看得见的音乐:乐器.上海:上海文艺出版社.2001(1).第 119 页

③ 修海林、王子初.看得见的音乐:乐器.上海:上海文艺出版社.2001(1).第 115 页



■图 3－14

6. 铜鼓

铜鼓，形如圆柱柱基，鼓胸束腰，鼓体有耳，可将木棍串于其中搁在架上，以槌击之；鼓身、鼓面通常饰有各式花纹图案。在云南晋宁石寨山十二号墓出土的铜鼓（用作铜制贮贝器）和錞于，共同悬挂于一铸有杀人祭铜柱的架子上，旁有一人席地而坐，手执双槌分别敲击这两件乐器（图 3－15）①。在西南少数民族地区，人们还经常将铜鼓与铜锣放在一起演奏，有时就连这两种乐器的纹饰也是一样的。



■图 3－15

（二）南越国的各类钟形乐器

近年来，在广州市内象岗山南越王二世赵眛的墓葬中，出土了一批钟磬之乐，包括编钟（钮钟 14 枚）、甬钟（5 枚）、编铙（8 枚）、铜钲（1 枚）等数种钟形乐器（图 3－16）②。其中，钮钟与甬钟均以钟体粗矮、中腰外鼓成弧状为主要特征。显然南越王墓铜钟并未借鉴本地越式钟（甬钟）钟体修长的形制，而是直接继承了中原汉式钟的传统。

---

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：中国艺术研究院中国音乐研究所、人民音乐出版社. 1988（1）. 第 45 页

② 吴钊. 追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史. 北京：东方出版社. 1999（1）. 第 137 页

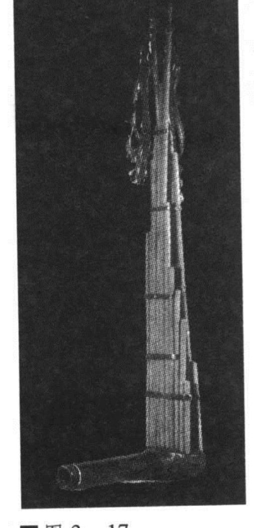


■图 3－16

二、吹奏乐器

（一）排箫

这种形如单翼的编管乐器，上端管口齐平，为吹口所在，下端参差，箫管从左至右，由长至短；两汉时，更加广泛地运用于鼓吹、歌舞、百戏中。据出土乐俑、石刻、画像石所示，一个乐队经常会出现两件以上的排箫。1969 年，河南济源轵城南泗涧沟八号墓出土了六件西汉末期的乐舞俑，其中就有两人在吹排箫。



■图 3－17

（二）笳

其原始状态大概是将芦叶卷成管状吹之作乐的，至汉代似乎已发展成为以芦叶为哨，类似管子一类的单管乐器；常用于鼓吹乐。因其出自西域，后来多称之为胡笳。比较清晰的吹笳形象，要到南朝的画像砖上才出现。

（三）竽

先秦以来就一直流行的这种编管乐器，在两汉时期依然盛行；常与瑟组合，用于相和、鼓吹、歌舞、百戏。湖南长沙马王堆一号汉墓出土的 22 管竽，竽斗、竽嘴均为木制，髹绛色漆（图 3－17）①。竽斗用两块木头拼成，横断面呈椭圆形，斗盖分前后两排，各 11 孔，孔内有竽管直插到底。竽管均用刮去表皮的竹管制成。除前排有两根竽管未开孔外，前后两排均有两根长管各开两个按音孔，其余各管各开一个按音孔。

---

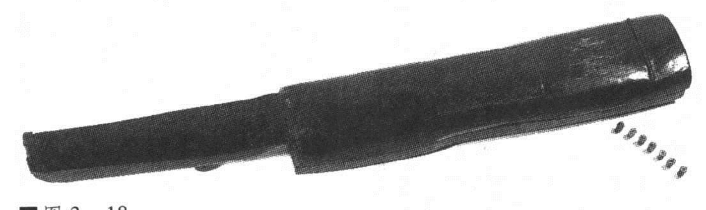
① 刘东升、袁荃猷．中国音乐史图鉴．北京：人民音乐出版社．1988(1)．第 53 页

三、弹弦乐器

（一）琴

1. 古琴的形制

两汉三国时期，后世古琴七弦十三徽的形制正在逐渐确定下来。马王堆三号墓出土的琴，已具七弦（图 3－18）①。面板几乎完全平直，有浅槽，无琴徽，但琴面在六、七弦约于八、九徽处有左指滑奏而磨损的痕迹，说明该琴部分音位可奏按音。尾部实木部分已改为与主体相联，音箱扩大，故音量增大；只是仍为一足。



■图 3－18

虽然至今尚未发现具有琴徽的汉代古琴实物，但从两汉三国文献中还是隐约可见琴徽的影子，如：西汉枚乘《七发》中提及可能是琴徽的"九寡之珥以为旳"，汉刘安（前 179—前 122）《淮南鸿烈·修务训》中描写盲人弹琴的"参弹复徽"，魏末嵇康《琴赋》中提及徽的材料及其作用的"徽以中山之玉"、"弦长故徽鸣"等语。

2. 古琴的表演形式

汉代乐俑中，琴俑数量较多，其中尤以东汉时期的蜀地琴俑居多。据这些乐俑所示，当时古琴既有自弹自唱的琴歌形式，也有无辞无歌的器乐独奏形式。前者或多或少与时下盛行的相和歌有关，而后者则应该是在琴制逐渐定型的过程中琴乐日趋成熟的表现。

3. 琴曲《广陵散》

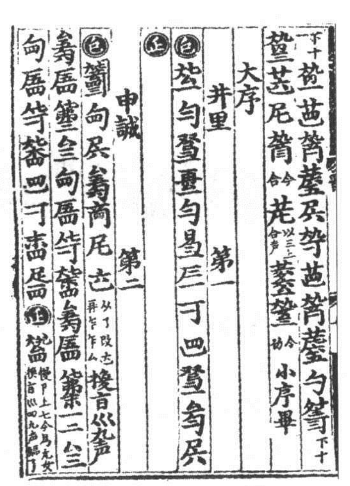
随着乐器形制的改进，演奏技法的丰富，汉代的古琴音乐正逐渐从相和歌乐队中脱离出来，向着器乐化的倾向发展。因此，这个时期的琴曲创作有一个显著的特点，就是不少琴曲直接取自当时的相和歌或相和大曲，且带有明显的叙事性特点。其中，最具代表性的就是《广陵散》。

该曲又名《广陵止息》，从汉末诗人应璩（190—252）《与刘孔才书》之"听《广陵》之清散"，傅玄《琴赋》之"马融谭思于止息"等诗句来推断，该曲至迟出现在马融活动的东汉中期。而据三国孙该《琵琶赋》所述，大约在汉末三国之际，该曲已发展成为一首曲终有"乱"的大型乐曲。

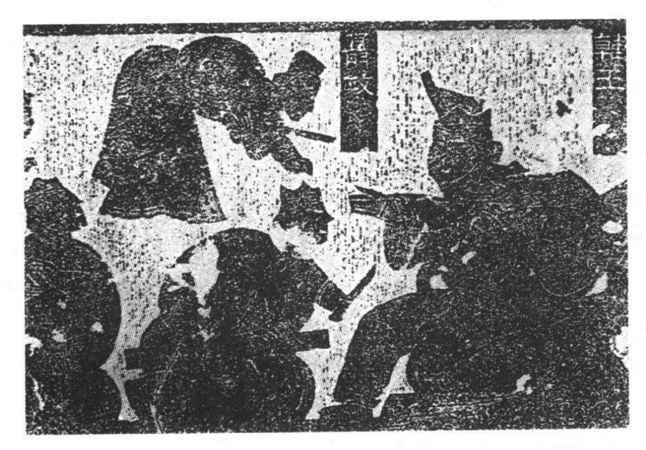
---

① 吴钊. 追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史. 北京：东方出版社. 1999(1). 第 184 页

该曲的演奏形式有二，一是曾经作为“琴、筝、笙、筑之曲”广为流传的相和但曲。唐崔令钦《教坊记》称，这种形式至唐代仍是教坊中的常演节目，南宋以后失传。而另一种形式，则是由相和但曲演变而成的同名古琴独奏曲。琴谱初见于明代朱权《神奇秘谱》(1425)的上卷“太古神品”(图 3－19)①，从该曲各段小标题来看，其内容与蔡邕《琴操》所载之《聂政刺韩王曲》大致相近。山东武梁祠汉画像石中，就有表现这一内容的生动画面(图 3－20)②。该曲因富于斗争精神，而受到历代进步文人的推崇，其中魏末的嵇康便以擅弹此曲著称。



■图 3－19



■图 3－20

① 文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编. 琴曲集成(第一册). 北京:1981(1). 第 101 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 58 页

琴曲《广陵散》是由“正声”、“乱声”两个基本主题发展而成的器乐大曲，规模宏大，分为六个部分，包括开指1段（谱3－1）[1]、小序3段、大序5段、正声18段、乱声10段、后序8段，总共45段。总体上，仍保留了相和大曲“序—正声—乱声”的基本结构原则。该曲以琴乐中罕见的“慢商调”定弦“CCFGAcd”进行演奏，以便于在一、二弦上仿奏出低沉而密集的鼓声，尽情宣泄出悲凉、愤慨的情绪，是存见历代琴曲中运用“慢商调”定弦的唯一例证。

谱3－1：《广陵散》

乐3－1：《广陵散》

管平湖打谱演奏

王迪记谱



（二）瑟

在“以哀为美”的汉代，高祖的戚夫人[2]、文帝的慎夫人[3]都擅长这种带有悲情色彩的弦乐器，而高祖、文帝这些帝王们，也经常喜欢在夫人的伴奏下，倚瑟而歌，抒发幽情。

据史料记载，二十五弦瑟和所谓“箜篌瑟”，都是在既灭南越后的元鼎六年（前111）创制成的。[4] 可能由于形制的关系，瑟在汉代的运用范围，较之琴要广泛得多，

---

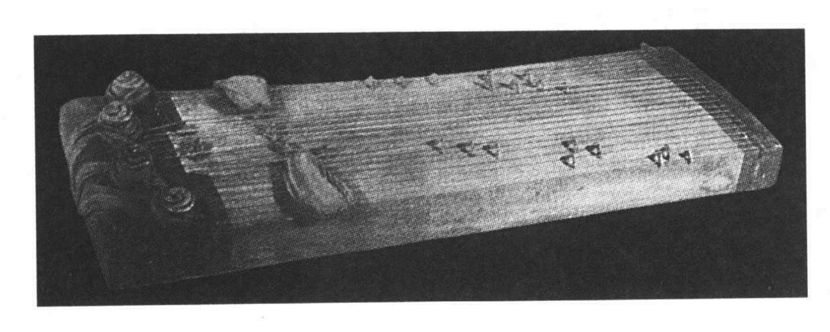
① 王迪.管平湖古琴曲集.香港：ROI Productions Ltd. 1995(1).第16页

② 葛洪.西京杂记.转引自吉联抗.秦汉音乐史料.上海：上海文艺出版社.1981(1).第176页

③ 司马迁.史记.北京：中华书局.2000(1).第2122页

④ 司马迁.史记.北京：中华书局.2000(1).第331页

通常用于相和、歌舞、百戏。马王堆一号墓出土的二十五弦瑟(图 3 – 21)①,正可以让我们对汉瑟有一个更直观、更真切的认识。



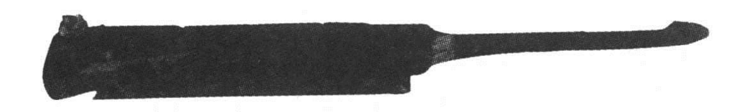
■图 3 – 21

该器面略拱,首尾两端髹黑漆,通体光素无饰。首岳右边面板上有 25 个弦孔,尾岳有外、中、内三条,将弦分为三组:中组 7 弦,内外两组各 9 弦。尾端有四个银制的所用的枘。弦由四股素弦左旋搓成,弦下均置一拱形木柱。内外两组弦的尾部各有一条绛色罗绮带穿插于弦间。出土时弦仍按原样系着,柱位清晰,由此可知内外九弦定音相同,中 7 弦与内 9 弦则可能是按五声音阶作级进连接的。

(三)筑

秦汉以来,筑这件击弦乐器,一直以其特殊的魅力受到社会各阶层的喜爱。据文献所载当年还是汉王的刘邦正是击打着筑器,纵情高歌一曲《大风歌》:“大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!”这是何等的气魄啊!

随着马王堆三号墓汉筑(明器)和长沙王后墓汉筑(图 3 – 22)②的出土,这件只闻其名不见其形的击弦乐器终于露出了庐山真面目。其形前端似琴,尾部细长,可张数弦。至于其演奏方式则为左手持筑细部,右手执细棒击之。



■图 3 – 22

(四)琵琶

汉代,在弦乐器的发展方面,最突出的一点就是出现了抱弹类乐器。作为这一时期抱弹类乐器总称的“琵琶”,事实上包含了圆形音箱(后世称阮)、梨形音箱,曲项、

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社. 1988(1). 第 53 页

② 吴钊. 追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史. 北京:东方出版社. 1999(1). 第 136 页

直项，四弦、五弦等多种形制的琵琶。迄今为止虽尚无汉琵琶实物出土，但在东汉末年至魏晋间的壁画、砖画中，已出现了不少相关的图像。如辽阳棒台东汉晚期墓壁画中梨形音箱的直项琵琶，斜抱弹奏；甘肃嘉峪关魏晋墓砖画奏乐图中梨形音箱的直项琵琶（图 3－23）①，横抱弹奏；甘肃酒泉西沟魏晋 M7 墓弹阮歌唱图中圆形音箱的直项琵琶，横抱弹奏；以及甘肃酒泉西沟魏晋 M7 墓的卧箜篌、阮合奏图像（图 3－24）②，其中盘圆柄直的这件琵琶上隐约可见柱（后世称品）的痕迹。



■图 3－23



■图 3－24

（五）箜篌

拨弦乐器，古代亦作空侯、坎侯、坎坎。汉魏时用于祭礼雅乐。除了上图所示的卧箜篌外，另有外来的一种竖箜篌，二者形制迥异。

1. 卧箜篌

卧箜篌，七弦，长方形音箱板面上有固定品位，横置弹奏。其形似瑟而小，故又称"箜篌瑟"。据应劭《风俗通》所述，相传为汉武帝时乐人侯调所造。

2. 竖箜篌

竖箜篌，又称"胡箜篌"，经西域传至中原，灵帝好之。琴体曲而长，三至五尺，有 13、20 或 25 弦不等，竖抱弹奏。大型的须两手齐奏，俗称"擘箜篌"（《旧唐书·音乐志》）；小型的一手执器，一手弹奏。竖箜篌的演奏形象要到北魏时，才出现于壁画之上，颇似西方小竖琴的演奏。

第七节　音乐美学

一、两汉的音乐美学

汉代音乐美学思想是与同时代的文化思潮同步发展的，几乎各学派代表人物的主要论著均论及音乐，如汉初刘安的《淮南子》、武帝时董仲舒的《春秋繁露》，以及《乐记》等论著。

---

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社. 1988(1). 第 59 页

② 吴钊. 追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史. 北京：东方出版社. 1999(1). 第 205 页

（一）《淮南子》中的音乐美学思想

《淮南子》，亦称《淮南鸿烈》，由“为人好书，鼓琴”的淮南王刘安，招苏非、李尚、左吴、田由、雷被、毛被、伍被、晋昌等“宾客方术之士数千人”，于西汉初年编撰成书。①《汉书·艺文志》将其列为杂家，并著录内21篇、外33篇。内篇论道，外篇杂说，今传内21篇。全书以道家思想为宗，糅合了儒、法、阴阳诸家思想，构筑起一个以道论为主体的哲学思想体系，从而成为汉初新道家思潮的代表著作，在中国文化史上有着极重要的地位。历代名家多有高度评价，宋代史论家高似孙便在其《子略》中有如是评说：“淮南，天下奇才也！《淮南》之奇，出于《离骚》；《淮南》之放，得于庄列；《淮南》之议论，出于不韦之流；其精好者，又如《玉杯》、《繁露》之书。”

《淮南子》各篇均有论乐文字，虽然零散、简略，其思想却全面而系统，内容也丰富且深刻。文中对音乐之“有”与“无”、“本”与“末”、“天”与“人”、“内”与“外”、“主”与“客”、“悲”与“乐”、“一”与“多”、“古”与“今”等诸多矛盾关系作了一一探讨，同时也涉及音乐创作、表演、欣赏、功用等各方面的问题。

书中的许多观点，既有对前人立说（如《老子》、《庄子》、《吕氏春秋》等）的继承，又能独辟蹊径，有自己的创新之处（如既认为有声之乐出于无声之“道”，又对有声之乐加以肯定，等等），故而对后世音乐美学思想产生了重大影响。尤其是魏晋时期，如王弼的贵无论和“大成之乐”的思想，阮籍调和自然与礼乐关系、否定以悲为美的思想，嵇康的“声无哀乐”论等，均源于《淮南子》中的汉代新道家音乐美学思想。

（二）董仲舒及其音乐美学思想

1. 董仲舒其人

董仲舒（前179—前104），西汉大思想家，信都广川（今河北景县西南）人。“少治《春秋》，孝景时为博士”②。元光元年（前134），武帝诏天下贤良以对策，董仲舒提出“春秋大一统”③，力主罢黜百家，独尊儒术，为武帝所采纳，开此后两千余年以儒学为正统学术之先声，是为中国古代思想文化史上划时代之大事。被尊为“群儒首”④、“儒者宗”⑤的董仲舒，也因此成为汉代地主阶级的思想代表。他一生所著“皆明经术之意”，包括“上疏条教”在内，共123篇。⑥ 今存《举贤良对策》3篇及《春秋繁露》82篇。

2. 董仲舒的哲学思想体系

董仲舒哲学思想体系的内容是以汉代盛行的阴阳五行学说去改造原始的儒术，从而将以孔、孟为代表的先秦儒学转变为“以阴阳五行为框架，以伦理纲常为核心，

---

① 班固.汉书·淮南衡山济北王传.北京：中华书局.2000(1).第1652页

② 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第1899页

③ 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第1918页

④ 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第1920页

⑤ 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第1082页

⑥ 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第1920页

以‘天人感应’为特征的神秘主义新儒学”①。而董仲舒之所以要建立这样的思想体系，其目的有二。其一，是为汉王朝提供长治久安的统治理论，因此他更加强调发挥音乐的教化作用，宣扬“子孙长久安宁数百岁，此皆礼乐教化之功也”②等思想。其二，是为王权神授说提供理论依据，因此他也特别强调作乐“以奉天”③，要用音乐去歌颂“新君”，宣扬“作乐者必反天下之所始乐于己以为本”④等思想。

3. 董仲舒的音乐美学思想

在董仲舒的思想体系中，关于音乐美学的内容并不很丰富，仅涉及有关音乐的社会功用与音乐的文质关系等方面。由于董仲舒过于强调把音乐当作改朝换代，建立、巩固封建大一统的工具与手段，因而其音乐美学思想带有颇多神秘主义色彩，有时甚至有些牵强附会（如论及五音与五行的关系等）。尽管如此，董仲舒的音乐美学思想仍有其可取之处。

首先，董仲舒总结了历代（尤其是秦朝）兴亡的经验教训，强调礼乐是治国的必由之路。相较于之前战国商鞅、韩非以吏为师、剥夺人民享受音乐文化权利的主张，秦王朝严刑酷法、灭绝文化的做法，这无疑是一个历史的进步。而与西汉同时期之陆贾《新语》、贾谊《新书》、刘安《淮南子》等论著中的思想相比，它对于汉王朝如何才能避免重蹈秦朝覆辙的问题，作出了更符合时代需要的回答。

其次，董仲舒的音乐美学思想蕴涵了音乐的主体性原则，即强调音乐起于“人心之动”⑤，它必须是“盈于内而动发于外者也”⑥。而作乐则必须是以天下大治，人心和乐为前提的，这显然又是重民思想与人道精神的体现。在有利于人民的同时，无疑是对王者的一种约束。

最后，董仲舒在其音乐美学思想中，针对礼乐提出了辩证而全面的文质观。他既赞同孔子“文质彬彬，然后君子”⑦的美学观点，强调“质文两备，然后其礼成”，即要求音乐的内容与形式兼而有之，同时又更明确地主张“先质而后文”，即以音乐的内容作为音乐形式的先决条件。⑧

（三）《乐记》中的音乐美学思想

关于《乐记》的作者与成书年代，历代有不同记载，故至今尚无定论。据《汉书·艺文志》所载，《乐记》曾有王禹所献24卷和刘向所校23篇两种传本。虽均亡佚，然

① 蔡仲德．中国音乐美学史．北京：人民音乐出版社．1995(1)．第299页

② 班固．汉书．北京：中华书局．2000(1)．第1902页

③ 董仲舒．春秋繁露．转引自蔡仲德．中国音乐美学史．北京：人民音乐出版社．1995(1)．第306页

④ 董仲舒．春秋繁露．转引自蔡仲德．中国音乐美学史资料注释．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第215页

⑤ 董仲舒．春秋繁露．转引自蔡仲德．中国音乐美学史资料注释．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第216页

⑥ 董仲舒．春秋繁露．转引自蔡仲德．中国音乐美学史资料注释．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第215页

⑦ 孔子门人辑录．论语．转引自蔡仲德．中国音乐美学史资料注释．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第45页

⑧ 董仲舒．春秋繁露．转引自蔡仲德．中国音乐美学史资料注释．北京：人民音乐出版社．1990(1)．第219、220页

其部分文字，因散见于西汉戴圣《礼记》(即"小戴礼记")、司马迁《史记》、刘向《说苑》、班固《白虎通》、应劭《风俗通义》等两汉文献而得以留存；此外，尚有刘向《别录》中所保存的"后十二篇"篇名。今天一般所称的《乐记》，即指《礼记·乐记》所保存的 11 篇，共计5 188字，其内容与《史记·乐书》大致相同，仅文字、篇次小有出入。

"采《周官》及诸子言乐事者"[①]而作的《乐记》，一方面从儒家音乐美学思想出发，对墨、法、道、阴阳、杂等先秦诸家音乐美学思想，在批判、总结的基础上进行了吸收、继承，从而形成了以儒家为主、糅合诸家学说的思想体系，充分显现了汉儒的特色。另一方面，又着重对音乐的本源(集中表现为"感于物而动")、音乐的特征(音乐表现对象的特征、音乐表现手段的特征、音乐的社会性特征、音乐体现宇宙和谐的特征)等问题进行深入探讨，提出了日趋成熟的"天人合一"的音乐美学思想，为中国古代音乐美学史做出了新的贡献。

作为儒家音乐美学思想之集大成者，《乐记》以其丰富的内容、系统的理论，被奉为中国传统音乐美学思想的经典。而作为封建大一统时代的必然产物，由于满足了地主阶级长治久安的需要，它一经出现即成为官方音乐思想的代表。但由于它过于强调音乐与伦理道德、社会政治的关系，将音乐视为教化的工具，因而忽略了音乐艺术的特殊性和审美作用，从而使其失去了独立的地位与自由发展的可能，最终沦为礼的附庸。

二、三国时期的音乐美学

魏晋时期，朝政动乱，社会昏暗，儒学(即名教)的统治地位遭到动摇。学术思想的活跃，导致了作为个体的文人的觉醒。与两汉相比，这一时期音乐美学最显著的特点就是摆脱了经学的束缚，开始从音乐的内部去探寻音乐本身的规律及其特殊性。同时，儒、道两家既分别延续着各自的发展轨迹，又有了合流共存的倾向，而最具代表性的音乐美学论著便是阮籍的《乐论》和嵇康的《声无哀乐论》。

(一)阮籍《乐论》中的音乐美学思想

《乐论》为《阮籍集》中所收论乐专著。阮籍，字嗣宗，三国魏思想家、文学家、音乐家，陈留尉氏(今属河南)人。曾任尚书郎、散骑常侍、步兵校尉，封关内侯，世称"阮步兵"。早年志气宏放，任性不羁，后为求自保，遂变而崇尚《老子》、《庄子》，纵酒谈玄，不拘礼法，与嵇康等结为"竹林七贤"。

阮籍在《乐论》篇首即以"刘子"的口吻对"移风易俗莫善于乐"提出了疑问，此后便由"阮先生"围绕着这个主题展开了层层讨论。《乐论》首先指出雅颂之乐合于"自然之道"，然后从"自然之道"出发提出了平和恬淡的音乐审美准则，而这一审美准则又是通过整齐划一来达到的，因此，背离准则、违反要求的"淫乐"与悲乐必须被

① 班固.汉书.北京：中华书局.2000(1).第 1358 页

摈弃,这样音乐才能既美且善,成为真正意义上的雅颂之乐。可见,《乐论》事实上是在调和自然与名教的关系,它以"自然之道"为礼法名教的存在提供了理论依据。

(二)嵇康及其音乐美学思想

1. 嵇康其人

嵇康(223—263),字叔夜,三国魏谯郡铚县(今安徽铚县西南)人,思想家、文学家、书画家、音乐家。身长七尺八寸,性格卓绝,时称"俊才"、"奇才"。正始三年(242)嵇康20岁时,开始隐居河内郡山阳县(今河南焦作市东)。大约在22岁时,他与曹操曾孙女长乐亭主成婚。后迁郎中,又拜中散大夫(掌论议政事),故世称"嵇中散"。

正始末,司马氏集团与曹氏集团的斗争加剧,阮籍、山涛、向秀、刘伶、阮咸、王戎等相继来到竹林隐居,嵇康遂与其友之,人称"竹林七贤"。司马懿、司马师、司马昭父子在大肆杀戮曹党,加紧其篡夺曹魏政权步伐的同时,又对名士委以官职,使其就范,阮籍、山涛、王戎、向秀、阮咸等均先后出山做官,七贤群体遂遭瓦解。

2. 嵇康的《声无哀乐论》

这是一篇思想自成体系的音乐美学专著。它采用魏晋时期风行的清谈辩难的形式,通过"秦客"(代表假想论敌)与"东野主人"(代表嵇康本人)二者之间八个回合的问答辩难,提出了"声无哀乐"的主要观点。从其立论方法来看,带有一些诡辩因素。

嵇康认为,音乐和万物一样,也是由天地间的元气所产生,它是客观存在着的,与人的主观情感无关。音乐固然不能表现情感,却能以其音响去刺激人,使人产生"躁"、"静"的反应。同时,它又具有和谐的特征(一般音乐所共有),能感染人;有"平和"的精神(节制的正乐有,无节制的淫乐无),能引导人。围绕着音乐有无哀乐、音乐能否移风易俗等论题,《声无哀乐论》进行了层层深入的讨论。论述中还涉及了音乐的本体与本质、音乐鉴赏中的声情关系、音乐的功能等音乐美学的一系列重大问题。

从文中假想论敌"秦客"常以《乐记》之表情说、象德说等言论为发难依据来看,《声无哀乐论》实际上是针对代表官方音乐美学思想的儒家《乐记》的,其思想实质正是"越名教而任自然",即反对音乐的异化,要求音乐的解放与回归。《声无哀乐论》因能道他人所未曾道、不敢道者,而具有鲜明的理论独创性。在中国音乐美学史上作出了独特的贡献。

纵观中国古代音乐美学史的发展历程,《声无哀乐论》的出现具有重大的历史意义。

其一,司马氏政权袭用《乐记》所代表的传统音乐美学思想,将音乐当作宣扬名教、维护其统治的重要工具,"声无哀乐"论的提出无疑是对其大胆的挑战,在当时具有叛逆的、革命的、反传统的现实意义。

其二,若将《乐记》和《声无哀乐论》这两篇各自自成体系的音乐美学专著进行比较,二者各有侧重。《乐记》注重音乐的内容、音乐的善和音乐的社会功用,将音乐作为综合艺术加以研究,其立论着眼于音乐与其他艺术的相同之处;《声无哀乐论》则注重音乐的形式,音乐的美感、娱乐及养生作用,更多的是将音乐作为一门独立的艺

术即纯音乐加以研究，其立论更是前无古人地着眼于音乐的特殊性。从此，古代音乐美学不再局限于对音乐社会功用的探讨，而是开始深入到音乐的内部，同时也涉及琴论等音乐表演美学领域。

其三，在道家音乐美学思想的发展过程中，《声无哀乐论》是承前启后的重要一环：战国中期，老子的"大音希声"肯定抽象的音乐精神，否定具体的有声之乐，但也蕴涵着摆脱礼乐的束缚、要求音乐体现人的本性的合理因素；同时，道家主张无欲，反对纵欲，追求恬淡平和，与儒家主张节欲，倡导中正和平的思想有相近之处。魏末嵇康的《声无哀乐论》则肯定了有声之乐，并明确要求音乐摆脱礼的束缚、体现人的本性；虽立足于道家，却因其承认礼乐的教化作用，规定音乐必须具有平和的精神，持有崇雅排俗的态度，而更接近儒家。直到明代中叶，李贽发展了嵇康音乐美学思想中"越名教而任自然"的精神，才使道家音乐美学思想得到了进一步完善。

其四，如果说《乐记》是中国他律论音乐美学论著的代表，那么《声无哀乐论》则最具自律论色彩。试以西方自律论音乐美学的代表性论著汉斯立克《论音乐的美》与《声无哀乐论》作一比较，前者作于19世纪中叶的西方，后者作于3世纪中叶的中国，虽不如前者更具科学性、系统性，但它先于1 600年之前就提出了相似的问题，并得出了相似的结论，不能不说是一部天才的著作。

第八节　乐　　律

一、探求新律时期的开始

秦汉以来，随着乐器种类的不断增加，乐器制作技术的逐渐提高，以及器乐音乐的日趋繁荣，乐律学研究也取得了新的进展。从汉代（前206—220）直至元代（1279—1368），为解决春秋战国时期三分损益律的缺陷，中国古代乐律学研究进入了一个漫长而艰辛的探求新律时期。

（一）三分损益律的缺陷

众所周知，春秋战国时期以三分损益法推算出的十二律存在着两大缺陷。其一，按照三分损益法生律11次后，"仲吕"律并不能回归至始发"黄钟"律上，因为"仲吕"律继续往下所生之律要比"黄钟"律高一个古代音差（今称"最大音差"，其音程值约为23.5音分，四舍五入作24音分）。其二，三分损益十二律之相邻两律间存在着大、小两种半音（其音程值分别约为114音分和90音分），而且并非完全相间地出现。这两大缺陷使得十二律不能周而复始，循环往复，给"十二律还相为宫"的理想造成了很大的障碍。

（二）解决的方法

为了解决上述的问题，自春秋战国以后，历代乐律学家所采取的方法大致可分为

两类:一类为增加律数,即在三分损益十二律之后,继续沿用此法上下相生,以缩小“仲吕”律所生之律与始发“黄钟”律之间的差距。从理论上,生律越多,固然越接近始发“黄钟”律,但无论在乐器制造或演奏实践等方面,都会受到很大的限制。所以说,这一类乐律理论大多缺乏实用性,它们仅是在一定律数的范围内,可供乐律学研究之用。另一类则是在十二律的框架内,尝试将各律的高度作相应调整。这不但能使“仲吕”律回归始发“黄钟”律,且能缩小大、小半音间的差距,在当时是解决律制问题较为可行的方法。

二、西汉京房六十律

(一)京房其人

西汉后期,京房(前 77—前 37)最早迈出了探求新律的步伐。京房,东郡顿丘(今河南清丰西南)人,字君明。曾随小黄令焦延寿学《易》,为今文易学“京氏学”的开创者。元帝初元四年(前 45),以孝廉为郎。后因劾奏中书令石显等专权,为显等所嫉,出为魏郡太守。仅月余,即遭显所诬,死于狱中,时年仅四十。有《京氏易传》。

京房本姓李,在其乐律学的论著中更用京房之名。在乐律研究方面,他最主要的贡献便是提出了开创性的六十律理论。京房还针对管律计算的不精确性,大胆提出了“竹声不可以度调”①的见解,并为此制作了十三弦的“准”。据东汉马融《长笛赋》称,他还曾改革羌笛,变其四孔为五孔。

(二)六十律理论

据《后汉书·律历志》所载之京房《律术》,京房六十律的计算方法是在三分损益十二律之后,继续用此法上下相生,直至六十律为止。除最初的十二律保留原名外,新生各律均另有其名。当生至第 54 律(按生律顺序)“色育”律时,已与始发“黄钟”律十分接近(仅高约 3.6 音分),按理可以就此打住,为什么京房在“色育”律之后却还要继续生律呢?原来为实现周而复始的旋宫转调,使“色育”律至第 60 律“南事”律之间的七律所组成的“色育均”七声音阶,与始发“黄钟”律至“仲吕”律之间的七律所组成的“黄钟均”七声音阶,能够整体相近,即除了“色育”律与“黄钟”律,“色育均”与“黄钟均”中其余相对应的二律之间均分别相差约 3.6 音分,京房才于“色育”之后又继续推算了六律。六十律中“色育”与“黄钟”二律之间相差的约 3.6 音分,被京房称为“一日”,今人则称之为“京房音差”。

京房在六十律的计算中分别运用了三种不同的数据。一为实数:先沿用《淮南子》中所立的 3^{11}(177147)作为“黄钟”律的实数,然后三分损益上下相生,得到其余 59 律的实数。一为律数:各律的实数分别除以 19683,所得之商以寸、分、小分计之,即为律数,除不尽时用强弱表示。一为准数:所得之商若以尺、寸计之,即为准数,除

① 范晔.后汉书.北京:中华书局.2000(1).第 2030 页

不尽的余数照录，此数据即用来表示京房律准上弦振动部分的长度。若以“色育”律为例，则它的实数、律数、准数分别为176776、8寸9分8小分微强和8尺9寸15973。

京房六十律理论的科学价值主要体现在它提供了可以变换音律的微小音差（约3.6音分）；同时各半音或全音之间均细分成数律，且有具体的律数及振动体长度，虽然实际运用十分不便，但仍可供乐律学研究之用。而纵观整个中国古代乐律学的发展历程，六十律理论的创制也无疑具有奠基性的重要意义。该理论对后来南朝宋代的钱乐之三百六十律、南朝梁代的沈重三百六十律、南宋的蔡元定十八律等理论都产生了直接或间接的影响。

（三）十三弦“准”

京房在乐律学研究中发现了古人以管定律的不精确性，故首次明确提出“竹声不可以度调”的观点，认为律数所代表的振动体之相对长度不适用于律管（实际振动的是律管中的气柱），而适用于弦。为此，他特意创制了一种张弦的定律器，称之为“准”，以作为其六十律理论的实验工具之用。该器“状如瑟，长丈而十三弦，隐间（即弦的振动部分）九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节”①。京房开创了运用弦律器作乐律实验的先例，对我国后世的乐律学研究产生了深远影响。据《魏书》记载，公元494年和519年，北魏高间、陈仲儒先后奏本皇帝，建议用京房的“准”来调音律，均获批准。而后世的五代王朴“律准”、明代朱载堉“均准”，也都是在京房“准”的基础上制成的。

复习思考题

1. 名词解释

李延年　相和歌　相和大曲　鼓吹　横吹　琵琶　箜篌　《广陵散》　百戏　角抵戏　阮籍《乐论》　京房六十律

2. 论述题

（1）汉乐府的兴衰。

（2）相和歌的形成和发展。

（3）鼓吹乐的形成和发展。

（4）两汉三国乐器的发展。

（5）两汉三国的民间歌舞。

（6）《乐记》的音乐美学思想。

（7）嵇康的“声无哀乐论”。

---

① 范晔．后汉书．北京：中华书局．2000(1)．第2030页

第四章　两晋南北朝时期的音乐

（265—581）

第一节　概　述

两晋南北朝时期，割据政权纷纷建立，中华大地四分五裂，人民饱受战乱流离之苦。然而就在这动荡的几百年内，文化领域却呈现出一派自春秋战国以来少有的繁荣景象：佛、道、玄、儒各行其道，文学艺术争奇斗艳，社会思想异常活跃。这一切都为以后隋、唐的大一统奠定了基础。

随着中国与外国、汉族与诸少数民族的往来日渐增多，加之中国境内南北方政治经济文化交流的不断深入，各民族文化在激烈碰撞的同时不断走向融合。西北部少数民族频繁内迁，上百万胡众涌入中原，北方人民流徙江淮以南。人口大迁移在客观上导致了民族融合的日趋深入，各族音乐文化也随之得到更进一步的交流。这一时期传入内地的少数民族音乐及外来音乐有《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《康国》、《天竺》、《高丽》、《百济》、《西凉》，占了隋开皇初七部乐中的四部，而在隋九部乐中就有七部之多，足见此时外来音乐对后世影响之深远。

两晋时期玄学盛行，知识分子的思辨热情空前高涨。南北朝时期，兴起于曹魏末年的"越名教而任自然"的思潮继续发展，不少文人置礼法于不顾，崇尚精神自由，强调个人的独立人格与个体价值，对封建政权采取逃避、不合作的态度，体现出相当强烈的主体意识与批判精神。文人音乐也随之得到迅速发展，在这一时期的音乐发展中占据了相当重要的地位。

两晋南北朝时期，佛教一方面成为统治阶级自身的精神寄托与麻醉人民的工具，另一方面又作为饱受阶级民族压迫与战乱之苦的普通民众的精神依托，获得了较为广泛的社会基础，从而得以迅速发展。当时有不少帝王、贵戚都笃信佛教，在各地开山凿窟，兴修寺庙。著名的敦煌千佛洞、云冈石窟、龙门石窟、麦积山石窟、炳灵寺石窟等佛教名胜都始建于这一时期。这些异彩纷呈的石窟艺术在宣扬佛教的同时也保存了大量珍贵的音乐艺术形态，为后人留下一笔厚重的文化财富。佛教音乐传入后，不仅在宫廷音乐中占据了一席之地，且又与民间音乐结合，凭借寺院等场所对中国音

乐体系产生了重大的影响。

这一时期出现的《碣石调·幽兰》谱是中国历史上现存最早的琴谱，也是迄今为止唯一留存的文字谱。何承天新律为中国传统生律法开辟了一条崭新的道路，自此以后，隋朝刘焯、五代王朴都沿着在十二律本身内部调整各律长度的路子不断尝试，直至明代，朱载堉才以"勾股之术及开方之法"发明了真正意义上的十二平均律。

第二节　相和歌的继续发展

一、发展概况

相和歌在汉魏的基础上继续发展，于晋朝出现了复合曲的形式。《宋书·乐志》说："相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。……本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。"①

南朝的相和歌分为平调、清调、瑟调三种，据《古今乐录》引王僧虔大明三年(459)《宴乐技录》记载："平调有七曲。……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。"②"清调有六曲……其器有笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种，歌弦四部。"③"瑟调曲……其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。"④

王僧虔是南朝宋、齐间人，从记载来看，笙、笛、琴、瑟、筝、琵琶六种乐器是三类相和歌共有的伴奏乐器。此外，平调七曲又有筑，清调六曲又有篪、节，瑟调三十八首又有节作为伴奏乐器。歌弦的数目也不一，平调为六部，清调四部，瑟调则为六部。

二、相和歌的分类及特点

据《乐府诗集》对"相和歌辞"的分类法，这一时期的相和歌主要包括以下几类：

（一）相和引

相和引主要是以五音来命名的有歌辞和伴奏的歌曲形式。《古今乐录》曰："张永《技录》相和有四引：一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。箜篌引歌瑟调，东阿王辞。《门有车马客行》、《置酒篇》并晋、宋、齐奏之。古有六引，其宫引、角引二曲阙，宋唯箜篌引有辞，三引有歌声，而辞不传。梁具五引，有歌有辞。凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。"⑤

《乐府诗集》中有关于《箜篌引》的记载，称《箜篌引》又名《公无渡河》，是朝鲜津

① 沈约撰. 宋书. 北京：中华书局，1999(1). 第401页

② 郭茂倩. 乐府诗集. 上海：上海古籍出版社，1998(1). 第356页

③ 郭茂倩. 乐府诗集. 上海：上海古籍出版社，1998(1). 第393页

④ 郭茂倩. 乐府诗集. 上海：上海古籍出版社，1998(1). 第421页

⑤ 郭茂倩. 乐府诗集. 上海：上海古籍出版社，1998(1). 第310页

卒霍里子高妻丽玉所作，南朝宋时为瑟调，演唱《东阿王》的歌辞。当时，只有箜篌引尚存歌辞，而其他三引唯存曲调。《乐府诗集》中南北朝时期的《箜篌引》歌辞只有两首：南朝梁刘孝威《公无渡河》与南朝陈张正见《公无渡河》。①

除箜篌引外，还有《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》，此五引都是以五音命名的相和歌。《乐府诗集》在对《宫引》的解释中引用《晋书》说："曰：五声，宫为君，宫之为言中也。中和之道，无往而不理焉。"②《隋书·音乐志》有对相和五引的记载："三朝，第一，奏相和五引……"③"至太建元年，定三朝之乐，采梁故事：第一，奏《相和》五引，各随王月，则先奏其钟。"④可见，在南朝时，相和五引一直在宫廷中演奏。

《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》的歌辞都存有两首，分别为南朝梁沈约与萧子云所作。⑤ 从歌辞来看，它们都是七字一句，三句一段的单段体，与《箜篌引》五言、七言、长短句等多变型句式不同。

（二）相和曲

据张永《元嘉技录》的记载，当时的相和曲有十五首，分别是：《气出唱》、《精列》、《江南》、《度关山》、《东光》、《十五》、《薤露》、《蒿里》、《觐歌》、《对酒》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《东门》、《陌上桑》。⑥ 其中十三曲有辞，《觐歌》和《东门》无辞。南朝宋以前，相和曲原本有十七曲，其中的《武陵》、《鹍鸡》到了宋时已经流失。除以上曲目之外，《宋书·乐志》中还存有文帝作《弃故乡》⑦、《今有人》⑧、《驾虹霓》⑨等，为《元嘉技录》所未载。

存见于《乐府诗集》的这一时期的相和曲有《气出唱》、《江南思》、《度关山》等，其句式不一，既有五言、七言，也有长短句。

（三）吟叹曲

据《元嘉技录》记载，南朝宋时吟叹曲有四首，即《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》和《王子乔》。⑩ 其中，《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》的歌辞都为西晋石崇所作，《王子乔》则为古辞。及至南朝宋，《王明君》仍有歌，而《大雅吟》和《楚妃叹》已无人能歌。在南朝宋以前，吟叹曲本有八曲，而《小雅吟》、《蜀琴头》、《楚王

---

① 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第310页
② 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第312页
③ 魏徵.隋书.北京：中华书局，1999(1).第206页
④ 魏徵.隋书.北京：中华书局，1999(1).第209页
⑤ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第312、313页
⑥ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第313页
⑦ 沈约.宋书.北京：中华书局，1999(1).第404页
⑧ 沈约.宋书.北京：中华书局，1999(1).第404页
⑨ 沈约.宋书.北京：中华书局，1999(1).第404页
⑩ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第344页

吟》、《东武吟》四曲到宋时已经遗失。

存见的《吟叹曲》有《大雅吟》、《王明君》(晋·石崇作)、《明君词》(梁·简文帝作)、《楚妃叹》(南朝宋·袁伯文作)等,[①]句式以五言居多,也有七言和长短句。

(四)四弦曲

《元嘉技录》记载的《四弦曲》只有一首,即《蜀国四弦》。[②] 四弦曲古时原有四曲,其中的《张女四弦》、《李延年四弦》、《严卯四弦》三首到南朝宋时已经遗失。

《乐府诗集》记有梁简文帝作《蜀国弦》的歌辞,其句式为五言体,四句一段。[③]

(五)平、清、瑟、楚调曲

《乐府诗集》中还有以平、清、瑟、楚调划分的四种相和歌。[④]

据王僧虔《大明三年宴乐技录》记载,平调原有十二曲,南朝宋、齐年间流传仅五曲,即《长歌行》、《猛虎行》、《君子行》、《从军行》和《短歌行》。[⑤] 伴奏乐器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种,歌弦六部。《乐府诗集》中的歌辞有南朝陈张正见作《铜雀台》、晋陆机《猛虎行》等,[⑥]句式多五言、七言,也有四言和长短句。

清调曲的伴奏乐器有笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种,歌弦四部。见于《乐府诗集》的曲目有陆机《苦寒行》、南朝宋谢灵运《豫章行》等,[⑦]句式五言、七言、长短句皆有。

瑟调曲的伴奏乐器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种,歌弦六部。曲目有谢灵运《善哉行》、梁简文帝《陇西行》等,[⑧]句式以四言、五言居多,也有长短句。

楚调曲的伴奏乐器有笙、笛、节、琴、筝、琵琶、瑟七种,曲目有南朝宋鲍照《白头吟》、陆机《泰山吟》等,[⑨]句式有五言、七言和长短句。

(六)相和大曲

《宋书·乐志》中记载的相和大曲有15首,即《东门》、《西山》、《罗敷》、《西门》、《默默》、《园桃》、《白鹄》、《碣石》、《何尝》、《置酒》、《为乐》、《夏门》、《王者布大化》、《洛阳令》、《白头吟》。[⑩] 其中,《罗敷》、《何尝》、《夏门》三曲前有艳,后有趋,《碣石》有艳。《白鹄》、《为乐》、《王者布大化》三曲有趋,《白头吟》有乱。

"艳"和"乱"在《乐府诗集》中有解释:"而大曲又有艳、有趋、有乱。……艳在曲

---

① 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第344—354页
② 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第355页
③ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第355、356页
④ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第356—496页
⑤ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第356页
⑥ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第356—393页
⑦ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第393—421页
⑧ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第421—468页
⑨ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第469—496页
⑩ 沈约.宋书.北京:中华书局,1999(1).第409页

之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”①从《宋书·乐志》中记载的相和大曲歌辞来看，此时期相和大曲多沿袭汉魏的大曲形式，仍大致可分艳、曲、趋（乱）三个部分。②

第三节　清　商　乐

清商乐又名清乐，是在相和三调的基础上形成的，它不仅包括前代的汉魏旧曲，还收入了江南吴歌和荆楚西声。清商乐在历经晋世战乱之后分散于各地，前秦建元十四年(378)苻坚灭凉以后流传于前秦、后秦，后又随着南朝宋武帝(420—422年在位)平定关中而传播到南方。北魏孝文帝征伐南方之后，把江南的中原旧曲、江南吴歌、荆楚西声收归在一起，统称为“清商乐”。

一、吴声歌曲

吴声歌是流传于江南一带的歌曲，最初是徒歌，即清唱，后加入管弦乐器伴奏。在《古今乐录》中，吴声歌的伴奏乐器及曲名有较为详实的记录：“吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶，今有笙、筝。……吴声十曲：一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，四曰《上声》，五曰《欢闻》，六曰《欢闻变》，七曰《前溪》，八曰《阿子》，九曰《丁督护》，十曰《团扇郎》，并梁所用曲。《凤将雏》以上三曲，古有歌，自汉至梁不改，今不传。”③

由此可见，在南朝陈(557—589)以前，吴声歌的伴奏乐器有篪、箜篌、琵琶，陈代又加入了笙和筝。南朝梁时尚有吴声十曲，到陈代已有不少曲目失传。

这一时期尚存歌词的吴声歌曲有《子夜四时歌》、《上声歌》、《欢闻歌》、《前溪歌》、《阿子歌》、《丁督护歌》、《团扇郎》、《玉树后庭花》等，存有曲名的约二十首。④

吴歌既有五字一句、四句一段的分节歌，也有七字一句、八句一段的分节歌，还有四字一句或长短句。曲尾常有用虚字唱出的衬腔，称为“送声”。《古今乐录》说：“凡歌曲终皆有送声。《子夜》以‘持子’送曲，《凤将雏》以‘泽雉’送曲。”⑤《古今乐录》又说：“《欢闻歌》者，晋穆帝升平初歌，毕辄呼‘欢闻不’？以为送声，后因此为曲名。今世用‘莎持乙子’代之，语稍讹异也”⑥。其中提到的《子夜》、《凤将雏》、《欢闻歌》都是吴声歌。从吴声歌的内容来看，多属咏物抒情，重个人情感的抒发，风格柔美婉转。

---

① 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第309、310页
② 沈约.宋书.北京：中华书局，1999(1).第409—414页
③ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第501页
④ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第501—533页
⑤ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第501页
⑥ 郭茂倩.乐府诗集.上海：上海古籍出版社，1998(1).第511页

二、西曲歌

西曲歌流传于当时的荆、郢、樊、邓之间，即今湖南、湖北、四川、贵州一带。《古今乐录》对其曲目有详细的记载："西曲歌有《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》、《襄阳乐》、《三洲》、《襄阳蹋铜啼》、《采桑度》、《江陵乐》、《青阳度》、《青骢白马》、《共戏乐》、《安东平》、《女兒子》、《来罗》、《那呵滩》、《孟珠》、《翳乐》、《夜度娘》、《长松标》、《双行缠》、《黄督》、《黄缨》、《平西乐》、《攀杨枝》、《寻阳乐》、《白附鸠》、《拔蒲》、《寿阳乐》、《作蚕丝》、《杨叛兒》、《西乌夜飞》、《月节折杨柳歌》三十四曲。"①

西曲歌中的舞曲据《古今乐录》所记，"旧舞十六人"②、"梁八人"③、"齐舞十六人"④，当是一种集体歌舞，原多为十六人，南朝梁时改为八人。"西曲歌"中的"倚歌"在《古今乐录》中也有简要的介绍："凡倚歌悉用铃鼓，无弦有吹"⑤。可见"倚歌"在当时是由铃鼓及吹奏乐器伴奏的歌曲，与《汉书·张释之传》中的"文帝行幸霸陵，使慎夫人鼓瑟，上自倚瑟而歌"并非同类。此外，《南齐书·东昏侯》中"帝在含德殿吹笙歌作女儿子"⑥的记载说明，当时的倚歌《女儿子》是用吹奏乐器笙伴奏的。

西曲的句法较之吴声更为多样，五言、七言、长短句均有。其舞曲的送声亦称"送和声"或"和声"，是由众人齐唱的帮和形式，类似于"副歌"性质。从西曲歌的题材来看，较之吴歌也更为多样化。

第四节　北歌、鼓吹和横吹

一、北歌

北歌始自北魏(386—534)时期，又名真人代歌。其内容多记载祖宗、群臣的事迹，北魏时命掖庭宫女朝夕歌唱，以丝竹乐器伴奏，用于郊庙、宴飨等场合。《魏书·乐志》有记载："凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。"⑦《旧唐书·音乐志》中也有类似的文字："后魏乐府始有北歌，即魏史所谓真人

① 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第533页
② 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第534页
③ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第544页
④ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第542页
⑤ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第549页
⑥ 萧子显.南齐书.北京:中华书局,1999(1).第73页
⑦ 魏收.魏书.北京:中华书局,1999(1).第1889页

代歌是也。代都时,命掖庭宫女晨夕歌之。”①

二、鼓吹

鼓吹曲在汉魏的基础上继续发展,《乐府诗集》有记载:“晋武帝受禅,命傅玄制二十二曲,而《玄云》、《钓竿》之名不改旧汉。宋、齐并用汉曲。又充庭十六曲,梁高祖乃去其四,留其十二,更制新歌,合四时也。北齐二十曲,皆改古名。其《黄爵》、《钓竿》,略而不用。后周宣帝革前代鼓吹,制为十五曲,并述功德受命以相代,大抵多言战阵之事。”②可见,晋武帝时傅玄在汉代鼓吹曲的基础上创作了二十二首曲目,南朝宋、齐年间沿用汉代曲目,梁高祖在保留旧曲的基础上又创制新歌,北齐二十曲则改革古名,在曲目上也有省略,到后周宣帝时,又改革了前代鼓吹,制成十五曲,内容多为战争之类。

晋至南北朝时鼓吹的运用场合与乐器配置情况在《乐府诗集》中也有记录:“初,魏、晋之世,给鼓吹甚轻,牙门督将五校悉有鼓吹。宋、齐已后,则甚重矣。齐武帝时,寿昌殿南阁置《白鹭》鼓吹二曲,以为宴乐。……按《古今乐录》,有梁、陈时宫悬图,四隅各有鼓吹楼而无建鼓。……梁又有鼓吹熊罴十二案,其乐器有龙头大棡鼓、中鼓、独揭小鼓,亦随品秩给赐焉。周武帝每元正大会,以梁案架列于悬间,与正乐合奏。”③由此可见,晋代鼓吹用得并不多,当时牙门督将五校都给配备鼓吹。但自南朝宋、齐以后,鼓吹乐发展得很快,到南朝齐武帝时,鼓吹被用于宴乐。据《古今乐录》记载,南朝梁、陈时,宫悬之四角有鼓吹楼,南朝梁的鼓吹乐器有龙头大棡鼓、中鼓、独揭小鼓。北周武帝时,鼓吹还被用于元正大会,与正乐合奏。

据《乐府诗集》所记,鼓吹曲辞分汉铙歌、鼓吹曲、鼓吹铙歌三类。④ 其中,汉铙歌有梁王僧孺作《朱鹭六首》、陈苏子卿《艾如张二首》、梁简文帝《上之回七首》等,句式多为五言体。鼓吹曲有南朝吴韦昭《吴鼓吹曲十二首》和晋代傅玄《晋鼓吹曲二十二首》等,句式多为长短句。鼓吹铙歌有南朝宋何承天作《宋鼓吹铙歌十五首》等,句式既有四言、五言,也有长短句。

三、横吹

横吹曲也在汉魏的基础上继续发展,《晋书·乐志》曰:“鼓角横吹曲。……胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹,有双角,即胡乐也。……魏晋以来,二十八解不复具存,用者有黄鹄、陇头……望行人十曲。”⑤可见在晋代,横吹乐器有鼓、胡角、胡笳,

---

① 刘昫.旧唐书.北京:中华书局,1999(1).第723页

② 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第196页

③ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第196页

④ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第195—259页

⑤ 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第461页

当时的乐曲有《黄鹄》等十曲。《乐府诗集》谈到:“后魏之世,有《簸逻回歌》,其曲多可汗之辞,皆燕魏之际鲜卑歌,歌辞虏音,不可晓解,盖大角曲也。又《古今乐录》有《梁鼓角横吹曲》,多叙慕容垂及姚泓时战阵之事,其曲有《企喻》等歌三十六曲,乐府胡吹旧曲又有《隔谷》等歌三十曲,总六十六曲,未详时用何篇也。”①可见,当时的横吹曲有歌辞,北魏时期的横吹曲有用鲜卑语写成的《簸逻回歌》,南朝梁时的《梁鼓角横吹曲》内容多与战争有关,加上胡吹旧曲共六十六曲。河南邓县出土的南朝画像砖墓中有当时横吹的雕像(图4-1)②:前面两人吹角,后面两人左手摇鼗,右手正在执鼓杖敲击腰间的圆形皮鼓。



■图4-1

存见于《乐府诗集》的横吹曲有汉横吹曲和梁鼓角横吹曲两大类。③ 其中,汉横吹曲包括南朝宋鲍照《梅花落十三首》、南朝梁吴均《入关三首》、南朝陈后主《陇头二首》等,句式多为五言体。梁鼓角横吹曲则有《企喻歌辞四曲》、《紫骝马歌辞六首》、《幽州马客吟》等,从《幽州马客吟》、《陇头歌》等歌辞来看,北朝的民歌在此时已被吸纳入南朝梁的乐府中。

第五节　舞蹈与故事歌舞

一、舞蹈

据《晋书·乐志》、《宋书·乐志》、《隋书·音乐志》的记载,两晋南北朝时期的舞蹈有《杯柈舞》(《晋世宁舞》)、《巾舞》、《白纻舞》、《鞞扇舞》、《拂舞》、《铎舞》、《正德》、《大豫》、西、伧、羌、胡诸杂舞等。其中,《杯柈舞》、《巾舞》等舞曲都是在汉魏舞的基础上发展而来。

晋代的舞蹈在《晋书·乐志》中有记载:“《杯柈舞》,案太康中天下为《晋世宁舞》,务手以接杯柈反覆之。此则汉世惟有柈舞,而晋加之以杯,反覆之也。《公莫舞》,今之《巾舞》也。……《白纻舞》,案舞辞有巾袍之言。纻本吴地所出,宜是吴舞也。晋《俳歌》又云:‘皎皎白绪,节节为双。’吴音呼绪为纻,疑白纻即白绪也。《铎舞

① 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第260页
② 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史.北京:东方出版社,1999(1).第211页
③ 郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998(1).第260—308页

歌》一篇,《幡舞歌》一篇,《鼓舞伎》六曲,并陈于元会。"①

可见,晋代《晋世宁舞》是在汉《柈舞》的基础上加以杯之反覆而成的舞蹈,于晋太康年间(280—289)极为盛行。②《巾舞》的原型是汉代的《公莫舞》。《白纻舞》则为吴地舞蹈。此外还有舞歌《铎舞歌》、《幡舞歌》和舞曲《鼓舞伎》都在当时的元会上演出。

这一时期还有附歌诗的鼙舞和拂舞:"鼙舞,未详所起,然汉代已施于燕享矣。……旧曲有五篇……及泰始中,又制其辞焉。其舞故常二八,桓玄将僭位,尚书殿中郎袁明子启增满八佾。泰始中歌辞今列之后云……拂舞,出自江左。旧云吴舞,检其歌,非吴辞也。亦陈于殿庭。……今列之于后云,拂舞歌诗五篇"③。可见,晋代的鼙舞是在汉代基础上发展起来的,泰始年间(265—274)又制新辞,其歌诗有五篇:《洪业篇》、《天命篇》、《景皇篇》、《大晋篇》、《明君篇》。拂舞则出自江南一带,歌诗有《白鸠篇》、《济济篇》、《独禄篇》、《碣石篇》、《淮南王篇》。西晋时,郭夏、宋识还创制了《正德》、《大豫》二舞,张华作有乐章,④从歌辞来看,它们当属雅乐的范畴。

南朝宋的舞蹈见于《宋书·乐志》的有《鞞扇舞》、《齐世宁》、《巾舞》、《拂舞》、《白珝舞》、西、伧、羌、胡诸杂舞等诸多舞蹈曲目。其中的《鞞扇舞》、《齐世宁》、《巾舞》都与前代乐舞有着密切的联系,而西、伧、羌、胡等杂舞则说明南朝时中原地区已与西域各族有了较为广泛的联系。⑤

《隋书》对这一时期的舞蹈也有记载:"三朝,第一,奏《相和五引》……十三,设《大壮》武舞;十四,设《大观》文舞……十七,设《鼙舞》;十八,设《铎舞》;十九,设《拂舞》;二十,设《巾舞》并《白纻》。"⑥可见在南北朝时期,宫廷舞蹈形式已是相当丰富,它们不仅包括传统宫廷中上文武舞,还加入了不少民间舞蹈的因素。

二、故事歌舞

这一时期歌舞的故事性逐渐增强,出现了《踏谣娘》、《代面》、《苏中郎》、《拨头》(一作钵头)等具有戏曲雏形的故事歌舞形式。

《踏谣娘》见于《教坊记》:"北齐有人姓苏……嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻,妻衔悲诉于邻里。时人弄之:丈夫著妇人衣,徐步入场行歌。每一叠,傍人齐声和之云:'踏

---

① 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第462页

② "太康中,天下为'晋世宁'之舞,手接杯盘而反覆之,歌曰'晋世宁,舞杯盘'。"房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第535页

③ 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第459页

④ "使郭夏、宋识等造《正德》、《大豫》二舞。其乐章亦张华之所作云……"房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第445页

⑤ 沈约.宋书.北京:中华书局,1999(1).第371页

⑥ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第206页

谣和来，踏谣娘苦和来。' 以其且步且歌，故谓之'踏谣'；以其称冤，故言'苦'……"①。歌舞讲述了北齐时期一对民间夫妇的日常琐事，具有较强的喜剧性。

《代面》又称《大面》，也见于《教坊记》："《大面》，出北齐。兰陵王长恭性胆勇，而貌若妇人。自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵着之。因为此戏，亦入歌曲。"②歌舞主要讲述了北齐兰陵王佩戴假面英勇善战的故事。

《苏中郎》见于《乐府杂录》："《苏中郎》，后周士人苏葩嗜酒落魄，自号'中郎'，每有歌场辄入独舞；今为戏者著绯、戴帽，面正赤，盖状其醉也。"③在唐代演出时"戏者著绯、戴帽，面正赤"，只有一人表演醉酒的样子，带有很强的喜剧性。

《钵头》也见于《乐府杂录》："《钵头》，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸，山有八折，故曲八叠；戏者被发、素衣，面作啼，盖遭丧之状也。"④歌舞讲述了一个体现传统孝道的寻父故事。

第六节　百戏与佛教音乐的发展

一、百戏

百戏在汉代的基础上进一步发展，内容更加丰富。魏晋时期，有《夏育扛鼎》、《巨象行乳》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》等形式，⑤但到东晋成帝时，取消了紫鹿、跂行、鳖食、笮鼠、齐王卷衣、绝倒、五案等伎，这在《南齐书》中有记载："角抵、像形、杂伎，历代相承有也。……江左咸康中(公元335—342)，罢紫鹿、跂行、鳖食、笮鼠、齐王卷衣、绝倒、五案等伎，中朝所无，见《起居注》，并莫知所由也。"⑥

及至南北朝，由于统治者的喜好，百戏发展很快。《魏书·乐志》就记载了北魏时期增修杂技的盛况："六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角牴、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。"⑦北齐后主时，有鱼

① 崔令钦. 教坊记. 沈阳：辽宁教育出版社，1998(1). 第6页

② 崔令钦. 教坊记. 沈阳：辽宁教育出版社，1998(1). 第6页

③ 段安节. 乐府杂录. 上海：上海古籍出版社，1988(1). 第24页

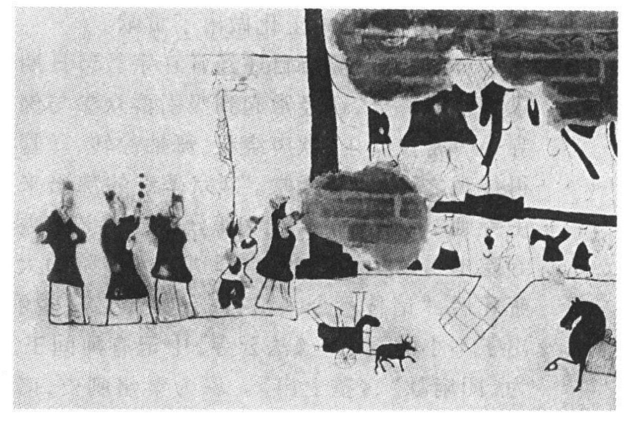
④ 段安节. 乐府杂录. 上海：上海古籍出版社，1988(1). 第24页

⑤ 房玄龄等. 晋书. 北京：中华书局，1999(1). 第462页("魏晋讫江左，犹有《夏育扛鼎》、《巨象行乳》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》之乐。")

⑥ 萧子显. 南齐书. 北京：中华书局，1999(1). 第132、133页

⑦ 魏收. 魏书. 北京：中华书局，1999(1). 第1889页

龙烂漫、俳优、侏儒、山车、巨象、拔井、种瓜、杀马、剥驴等各种奇异的表演形式。[1] 北周宣帝还曾“广召杂技，增修百戏。鱼龙漫衍之技常陈殿前，累日继夜，不知休息”[2]。和林格尔县三道营子乡出土的北魏大型砖室墓壁画中有当时歌舞百戏的场面（图4－2）[3]：楼下的舞者正在张臂而舞，左侧楼旁左起第一人双手拍击细腰鼓，第二人弄丸，第三人吹横笛，第四人为竿枝，竿上有一小儿正往上攀登，另一小儿卧在竿顶，第五人双手前伸，似在接应。这是用鼓笛伴奏的百戏表演。



■图 4－2

二、佛教音乐的发展

佛教在汉代前后传入中国，到南北朝时期，由于统治者的提倡加之战乱频仍、社会动荡，佛教在中国得到了迅速的发展，音乐也随之逐渐增多。据《南齐书・列传》记载，南朝齐竟陵文宣王曾“招致名僧，讲语佛法，造经呗新声”[4]，而南朝梁武帝更是“笃敬佛法”，亲制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》十篇[5]——它们虽名义上是正乐，但其实都用来讲述佛法。当时的佛教音乐中还有法乐童子伎、童子倚歌梵呗等形式。

这一时期，能看到不少以类似于歌唱的形式来传播教义的记载。南朝梁僧人慧皎的《高僧传》就记录了当时的几位擅长歌唱的僧人：“释昙智……虽依拟前宗，而独拔新异，高调清澈，写送有余。……智欣善能侧调，慧光喜飞声。”[6]“释慧璩，丹阳人。……读览经论，涉猎书史，众技多闲，而尤善唱导。”[7]“时灵味寺复有释僧意者，亦善唱说。”[8]这些擅长歌唱的僧人的传教活动一方面促进了佛经教义的传播，另一

---

① 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999（1）. 第 255 页（“始齐武平中，有鱼龙烂漫、俳优、朱儒、山车、巨象、拔井、种瓜、杀马、剥驴等，奇怪异端，百有余物，名为百戏。”）

② 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999（1）. 第 230 页（“及宣帝即位，而广召杂伎，增修百戏。鱼龙漫衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。”）

③ 吴钊. 追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史. 北京：东方出版社，1999（1）. 第 199 页

④ 萧子显. 南齐书. 北京：中华书局，1999（1）第 473 页

⑤ 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999（1）. 第 208 页

⑥ 释慧皎. 高僧传. 北京：中华书局，1992（1）. 第 502 页

⑦ 释慧皎. 高僧传. 北京：中华书局，1992（1）. 第 512 页

⑧ 释慧皎. 高僧传. 北京：中华书局，1992（1）. 第 513 页

方面也为佛教的本土化做出了贡献。

音乐、百戏等节目还经常在宗教节日期间在寺院中演出，它们不仅是佛教仪式的重要组成部分，还经常起到吸引群众参与佛事的作用。据《洛阳伽蓝记》记载："景乐寺……常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，诸妙入神。以是尼寺，丈夫不得入；得往观之，以为至天堂。"①宗圣寺的佛出来时，"妙伎杂乐，亚于刘腾"，"城南"高阳王寺则"歌姬舞女击筑吹笙丝管迭奏连宵尽日"②。当时之所以能出现如此盛况，除寺院本身的倡导之外，宫廷遣散入寺院的大批乐伎也是一个重要原因。北魏高阳王雍死后，"诸伎悉令入道，或有嫁者"，这些乐伎专长的音乐技能为寺院音乐的发展作出了不小的贡献。《法云寺》中记有河间王元琛的歌女朝云："有婢朝云，善吹篪，能为《团扇歌》、《垄上声》。琛为秦州刺史，诸羌外叛，屡讨之，不降。琛令朝云假为贫妪，吹笛而乞。诸羌闻之，悉皆流涕，迭相谓曰：'何为弃坟井在山谷为寇也！'即相率归降。秦民语曰：'快马健儿，不如老妪吹篪。'"③朝云吹篪的技艺如此之高超，以至能令敌军归降，这固然带有强烈的传奇色彩，但也从侧面反映出当时寺院的一些乐人的确精通音乐，技艺非凡。"法云寺"一节中还有关于僧超的记载："有田僧超者善吹笳，能为《壮士歌》、《项羽吟》。征西将军崔延伯甚爱之。"④当时匈奴来犯，征西将军领兵出征时，即命僧超吹《壮士歌》，"闻者懦夫成勇，剑客思奋"，因而累战累胜。

自前凉(317—376)时《天竺》乐传入中国以来，印度音乐在宫廷音乐中占据了一席之地。《隋书·音乐志》记曰："《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，《天竺》即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种。"⑤可见，前凉时传入凉州一带的《天竺》乐在以后的隋唐宫廷中已成为九部伎、十部伎的重要组成部分，这对佛教音乐的发展也有着一定的意义。

第七节　音乐文化的交流

一、中原地区与西域、中国与外国的音乐交流

两晋南北朝不仅是南北音乐的大融合期，也是中国和外国、中原地区与西域进行音乐交流的一个高峰期。这一时期，大量具有异域风情的乐调、乐器传入中国，一些擅长乐器、歌舞的乐人也随着本族音乐的传入而进入中原。

---

① 杨衒之.洛阳伽蓝记.上海：上海古籍出版社，1993年12月版.第12页

② 杨衒之.洛阳伽蓝记.上海：上海古籍出版社，1993年12月版.第33页

③ 杨衒之.洛阳伽蓝记.上海：上海古籍出版社，1993年12月版.第40页

④ 杨衒之.洛阳伽蓝记.上海：上海古籍出版社，1993年12月版.第38页

⑤ 魏徵等.隋书.北京：中华书局，1999(1).第254页

这一时期，凉州一带《西凉乐》逐渐形成，西域的《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《康国》以及古印度的《天竺》，古朝鲜的《高丽》等乐都纷纷传入中原，为隋唐九部伎、十部伎的形成奠定了基础。

《龟兹乐》，即今新疆库车一带的音乐。据《隋书·音乐志》记载《龟兹乐》："起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。"①吕光灭龟兹在公元384年左右，因此龟兹乐在前秦时期即已东传，到后魏就已流传于中原一带。北周武帝时，龟兹乐已被用于宫廷中。②《隋书·音乐志》记其"歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽兒》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种"。③

《西凉乐》即今天甘肃武威、张掖一带的音乐，《西凉乐》是在龟兹乐的基础上形成的。《隋书·音乐志》说："《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。"④可见，《西凉乐》形成于前秦吕光、沮渠蒙逊等统治凉州时期，是在龟兹声的基础上融以秦汉旧伎而形成的，初名"秦汉伎"，北魏太武帝时改称《西凉乐》，魏、周之际，又名《国乐》。及至隋代，"其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》舞，曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种"⑤。

《疏勒乐》，即今天新疆西南喀什、疏勒、英吉沙一带的音乐，自后魏始得。据《隋书·音乐志》记载，在隋代，《疏勒乐》"歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种"。⑥

《安国乐》，即今乌兹别克斯坦布哈拉地区的音乐，后魏时期得之。据《隋书·音乐志》记载，《安国乐》"歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祗》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种"。⑦

《康国乐》，即今新疆北部与乌兹别克斯坦撒马尔罕的音乐，《康国乐》于北周武帝时所获。《隋书·音乐志》记曰："《康国》，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种。"⑧

---

① 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第253页

② 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第232页:"先是周武帝时,有龟兹人曰苏祗婆,从突厥皇后入国,善胡琵琶。听其节奏,一均中间有七声。"

③ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第254页

④ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第253页

⑤ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第253页

⑥ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第254页

⑦ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第254页

⑧ 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1999(1).第254页

《天竺乐》，即今印度的音乐，《天竺乐》于前凉时期传入。《隋书·音乐志》记曰："《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，《天竺》即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种。"①

《高丽乐》，即今朝鲜的音乐。《高丽乐》的传入时间亦起自后魏，隋代"歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种。"②

异族音乐的大量涌入不仅带来了具有异域风情的乐器，如龟兹琵琶、筚篥、凤首箜篌、毛员鼓、都昙鼓等，精通各族音乐的乐人也纷至沓来。另外，北朝少数民族与西域皇族之间的通婚也促进了当时的音乐交流，龟兹琵琶乐工苏祇婆即是随突厥皇后来到中国的，事见《隋书·音乐志》："先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。"③苏祇婆不但会弹琵琶，且精通音律，他带来的龟兹音乐"五旦"、"七调"理论，对传统乐律理论及燕乐调的发展都产生了重要的影响。

二、各民族间的音乐交流

北方少数民族鲜卑族的音乐在这一时期也已经为汉族人民所了解，《晋书·列传》就有鲜卑族《阿干之歌》的记载："吐谷浑，慕容廆之庶长兄也……鲜卑谓兄为阿干，廆追思之，作《阿干之歌》，岁暮穷思，常歌之。"④《宋书·列传》中也有类似的记载："后廆追思浑，作《阿干之歌》。鲜卑呼兄为'阿干'。廆子孙窃号，以此歌为辇后大曲。"⑤可见，两晋南北朝时期，北方少数民族的音乐已经为中原所知，南北方音乐交流也正逐步走向深入。

第八节　宫廷雅乐

一、晋代的雅乐

西晋初年(281)，宫廷雅乐沿袭魏制。据《晋书·乐志》记载："杜夔传旧雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声辞。……及晋初，食

① 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999(1). 第254页
② 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999(1). 第254页
③ 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999(1). 第232页
④ 房玄龄等. 晋书. 北京：中华书局，1999(1). 第1693页
⑤ 沈约. 宋书. 北京：中华书局，1999(1). 第1577页

举亦用《鹿鸣》。"[①]晋武帝时，傅玄修改了前代乐章，作"祀天地五郊夕牲歌"、"祀天地五郊迎送神歌"、"飨天地五郊歌"等。[②] 从《晋书》中记载的雅乐乐章来看，其句式多为整齐的四言体，形式也比较规整。

西晋泰始五年(269)，太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华又创作了正旦行礼、王公上寿酒与食举乐歌诗，这在《晋书·乐志》中有详细的记载："至泰始五年，尚书奏，使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐歌诗。"[③]

西晋末年(315)，由于永嘉之乱，雅乐散失严重，《晋书·乐志》有记载："永嘉之乱，海内分崩，伶官乐器，皆没于刘、石。……'旧京荒废，今既散亡，音韵曲折，又无识者，则于今难以意言。'"[④]在东晋明帝、成帝、穆帝、孝武帝历代皇帝的努力下，雅乐又得以重新建制，"四厢金石始备焉"，但规模已不及前代，"郊祀遂不设乐"。[⑤]

二、南北朝的雅乐

在北方，北魏统治者很重视雅乐，见于《魏书·乐志》："天兴元年冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐。及追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，乐用八佾，舞《皇始》之舞。《皇始舞》，太祖所作也，以明开大始祖之业。后更制宗庙。皇帝入庙门，奏《王夏》太祝迎神于庙门，奏迎神曲，犹古降神之乐；乾豆上奏登歌，犹古清庙之乐；曲终，下奏《神祚》，嘉神明之飨也……"[⑥]

此时北魏的宫廷音乐中除金石之乐外，还有"燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲"与宫悬并在，[⑦]而《真人代歌》也被用于郊庙宴飨中[⑧]。宫廷宴飨中也有清商乐，如《魏书·乐志》所言："初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声役。江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之。"[⑨]

北魏宣武帝时的雅乐包括《八佾》、文武二舞、钟声、管弦、登歌声调等，内容相当丰富，见于《魏书·乐志》："时扬州民张阳子、义阳民兒凤鸣、陈孝孙、戴当千、吴殿、陈文显、陈成等七人颇解雅乐正声，《八佾》、文武二舞、钟声、管弦、登歌声调，芳皆请

---

① 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第440、441页

② 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第452页

③ 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第441页

④ 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第449页

⑤ 房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999(1).第449页

⑥ 魏收.魏书.北京:中华书局,1999(1).第1888页

⑦ 魏收.魏书.北京:中华书局,1999(1).第1888页

⑧ 魏收.魏书.北京:中华书局,1999(1).第1888页:"《真人代歌》,上叙祖宗开基所由,下及君臣废兴之迹,凡一百五十章,昏晨歌之,时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。"

⑨ 魏收.魏书.北京:中华书局,1999(1).第1899页

令教习，参取是非。”①

《魏书·列传》还记载了北魏时期太乐署中雅乐的编制与改制雅乐的情况：“臣至太乐署，问太乐令张乾龟等，云承前以来，置宫悬四箱，簨虡六架。东北架编黄钟之磬十四，虽器名黄钟，而声实夷则，考之音制，不甚谐韵。……臣今据《周礼》凫氏修广之规……依十二月为十二宫，各准辰次，当位悬设……今量钟磬之数，各以十二架为定。”②可见，永安末年，针对当时雅乐器残缺、器物错位、调律不和的状况，孝庄帝曾命令元孚改制。元孚依《周礼》中凫氏、磬氏的法度，吹律管而求声调，敲黄钟而求音响，依十二月为十二宫，改制了北魏雅乐。

北周时也新制了雅乐，如《隋书·乐志》所言：“后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。”③可见，北周时期的雅乐中加入了不少边疆民族的音乐。《隋书·音乐志》中也有北周雅乐的记载：“后周故事，悬钟磬法，七正七倍，合为十四。盖准变宫、变徵，凡为七声，有正有倍，而为十四也。”④到南朝梁武帝时，雅乐队的规模已是相当庞大，据《隋书·音乐志》：“悬钟磬法，七正七倍，合为十四。……又梁武帝加以浊倍，三七二十一，而同为架。”⑤

综上所述，尽管由于前代战乱，到了南北朝时期，宫廷雅乐已散失不少，但由于此时君主的重视，雅乐仍在不断改制中继续发展，也仍具有相当明显的礼仪作用。此外，由于宫廷音乐家的参与，乐器、乐律、歌诗等方面也加入了不少新的内容。

第九节　文人音乐的发展

两晋南北朝时期，战乱频仍，社会动荡。受玄学之风的影响，文人音乐作为一种咏志抒怀的自娱性音乐，受到了士大夫阶层的推崇。当时的文人音乐在很大程度上体现了以士大夫为主体的文人音乐家们的精神追求，在这一时期的史料中也保留了大量关于文人音乐家的记载。

“琴”在这一时期受到文人的格外推崇，琴乐也因此而有了很大的发展。《晋书·列传》记录了东晋琴家戴逵“不为王门伶人”的事迹：“戴逵字安道，谯国人也。少博学，好谈论，善属文，能做琴，工书画，其余巧艺靡不毕综。……性不乐当世，常以琴书自娱。……太宰、武陵王晞闻其善鼓琴，使人召之，逵对使者破琴曰：‘戴安道不为王门伶人’。”⑥戴逵之子戴颙的事迹也见于《宋书·列传》：“戴颙字仲若，谯郡铚

---

① 魏收.魏书.北京：中华书局，1999(1).第1891页

② 魏收.魏书.北京：中华书局，1999(1).第288页

③ 魏徵.隋书.北京：中华书局，1999(1).第236页

④ 魏徵.隋书.北京：中华书局，1999(1).第238页

⑤ 魏徵.隋书.北京：中华书局，1999(1).第239页

⑥ 房玄龄等.晋书.北京：中华书局，1999(1).第1639页

人也。……颙及兄勃，并受琴于父，父没，所传之声，不忍复奏，各造新弄，勃五部，颙十五部。颙又制长弄一部，并传于世。中书令王绥常携宾客造之，勃等方进豆粥，绥曰：'闻卿善琴，试欲一听。'不答，绥恨而去。"①可见，东晋、刘宋间的文人琴家不仅善鼓琴，能做琴，且创作了不少新曲。从琴家戴逵"不为王门伶人"的态度也足见"琴"在文人音乐家心目中的地位。

南朝时期，琴与文人的联系更加密切。《宋书·列传》有当时文人萧思话善琴的记载："萧思话，南兰陵人……好书史，善弹琴，能骑射。……涉猎书传，颇能隶书，解音律，便弓马。"②当时有不少隐士都寄情于山水书琴之间，放荡形骸，怡然自乐，宗炳即其中之一位。其事迹见于《宋书·列传》："宗炳，字少文，南阳涅阳人也。……妙善琴书，精于言理，每游山水，往辄忘归。……凡所游履，皆图之于室，谓人曰：抚琴动操，欲令众山皆响。"③《南齐书·列传》中还有文人琴家柳世隆的事迹："世隆少立功名，晚专以谈义自业。善弹琴，世称柳公双璅，为士品第一。常自云马槊第一，清谈第二，弹琴第三。在朝不干世务，垂帘鼓琴，风韵清远，甚获世誉。"④

除琴之外，琵琶也为南朝的文人政客所偏爱，《后汉书》的作者范晔即是一位通晓音律、善弹琵琶的史学家与文学家。《宋书·列传》记曰："范晔……少好学，博涉经史，善为文章，能隶书，晓音律。……善弹琵琶，能为新声。上欲闻之，屡讽以微旨，晔伪若不晓，终不肯为上弹。上尝宴饮欢适，谓晔曰：'我欲歌，卿可弹。'晔乃奉旨。上歌既毕，晔亦止弦。"⑤虽是弹与帝王听，但文人气节也由此可见一斑。褚渊也是这一时期著名的琵琶演奏家，见于《南齐书卷二十三·列传第四·褚渊》："褚渊，字彦回，河南阳翟人也。……渊涉猎谈议，善弹琵琶。世祖在东宫，赐渊金镂柄银柱琵琶。"⑥褚渊兼有宫廷音乐家的身份，也可以说是集音乐家与政客于一身。

北朝史籍中也有很多关于文人音乐家的记载，如《魏书·列传》："英之弟蔼之、字幼重。性轻率，好琴书。其内弟柳谐善鼓琴，蔼之师谐而微不及也。……绨弟远，字季云。性粗疏无拘捡，时人或谓之'柳癫'。好弹琴，耽酒，时有文咏。……子谐，颇有文学，善鼓琴……"⑦琴之外，弹筝吹笛也是北朝文人所好。如《魏书·列传》所记徐遵明："徐遵明，字子判，华阴人也。……读《孝经》、《论语》、《毛诗》、《尚书》、《三礼》，不出门院，凡经六年，时弹筝吹笛以自娱慰。"⑧当时还有很多文人如李义

---

① 沈约. 宋书. 北京：中华书局，1999(1). 第 1516 页
② 沈约. 宋书. 北京：中华书局，1999(1). 第 1329 页
③ 沈约. 宋书. 北京：中华书局，1999(1). 第 1517 页
④ 萧子显. 南齐书. 北京：中华书局，1999(1). 第 302 页
⑤ 沈约. 宋书. 北京：中华书局，1999(1). 第 1202 页
⑥ 萧子显. 南齐书. 北京：中华书局，1999(1). 第 286 页
⑦ 魏收. 魏书. 北京：中华书局，1999(1). 第 1061 页
⑧ 魏收. 魏书. 北京：中华书局，1999(1). 第 1254 页

深、斛斯徵等都精于音律。

由上可见,在南北朝时期,琴、琵琶、筝、笛等乐器受到了文人雅士的推崇。对于这一特殊的社会阶层而言,音乐已不仅是娱乐所需,且具有了特殊的精神内涵,这也在一定程度上也体现出当时文人群体的处世态度与价值取向。

第十节　乐器、乐曲、乐律与乐人

两晋南北朝时期,器乐曲作为独立的演奏形式已经确立。乐器种类增加,也出现了一批精通音乐的乐人。律学因何承天新律的提出而进入了一个新的发展阶段。

一、乐器与乐曲

(一)古琴音乐

这一时期,前代乐器如琴(图 4 - 3)①,在南朝时期的画像砖上显示出已具备完整的十三个徽位。笛、角、箜篌、阮咸等继续沿用。其中以琴乐的发展尤为突出,《晋书》、《宋书》、《南史》、《北史》、《魏书》等正史"列传"中都有大量关于当时琴人的记载。

古琴独奏艺术发展迅速,突出一例即目前仅见的一首以文字记谱的琴曲——《碣石调·幽兰》。《碣石调·幽兰》的琴谱(图 4 - 4)②为唐人手抄本,现藏于日本东京国立博物馆。据谱前小序说:"丘明,会稽人也,梁末隐于九嶷山。妙绝楚调,于《幽兰》一曲尤特精绝。"可见此曲为南朝梁丘明所传。《古琴曲集》③中存有管平湖据《古逸丛书》本的译谱。此曲采用了纯律定弦法,以"正调"定弦,七条弦散音完全合乎纯律五声音阶,泛音、徽位按音以及用长度和徽名间记录的徽间音都合乎纯律。全曲共分四段,节奏变化较多,十三弦上的泛音都已用到,还保留了一些古老的演奏指法。从《碣石调·幽兰》的琴谱可以看出,当时的古琴不仅已具备了七弦十三徽的形制,且记谱法也已是相当精细,这说明我国古琴艺术在南北朝时期就已经发展到了相当高的程度。

---

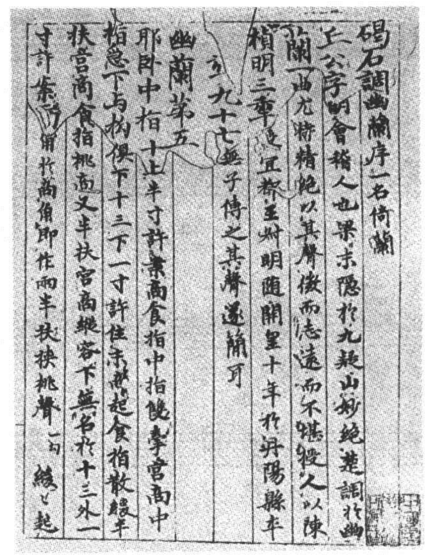
① 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史.北京:东方出版社,1999(1).第 187 页

② 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社,1988(1).第 59 页

③ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会.古琴曲集.北京:人民音乐出版社,1962(1).第 1—24 页



■图 4－3



碣石調幽蘭序一名倚蘭
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絕楚調於幽
蘭一曲尤特精絕以其聲微而志遠而不堪授人以陳
禎明三年授宜都王叔明隋開皇十年於丹陽縣卒
年九十七無子傳之其聲遂簡耳
幽蘭第五
耶卧中指十上半寸許案商食指中指雙牽宮商中
指急下与構俱下十三下一寸許住末商起食指散緩半
扶宮商食指挑商又半扶宮商縱容下無名於十三外一
寸許案商角於商角即作兩半扶挟桃聲一句 緩ヒ起

■图 4－4

谱 4－1:《幽兰》

乐 4－1:《幽兰》

古逢丛琴谱

管平湖定谱

土　逢记谱





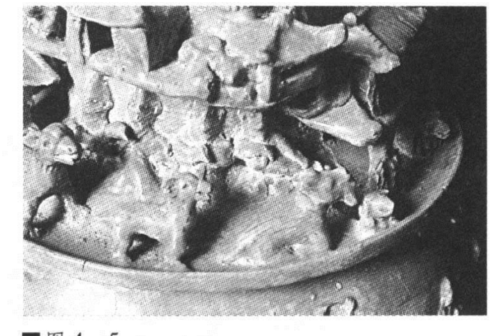
（二）其他乐器与乐曲

《梅花三弄》是东晋时期桓伊演奏过的一首笛曲，因同样的曲调重复了三次，故称作"三弄"。桓伊的笛艺在东晋时期闻名于世，其事迹见于《晋书·列传》："伊性谦素……善音乐，尽一时之妙，为江左第一。有蔡邕柯亭笛，常自吹之。王徽之赴召京师，泊舟青溪侧。素不与徽之相识。伊于岸上过，船中客称伊小字曰：'此桓野王也。'徽之便令人谓伊曰：'闻君善吹笛，试为我一奏。'伊是时已贵显，素闻徽之之名，便下车，踞胡床，为作三调，弄毕，便上车去，客主不交一言。"①

据张永《技录》所记，在南朝时，独立演奏的器乐曲被称为"但曲"，仅张永《技录》中所载的曲目就有《广陵散》、《黄老弹飞引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡游

① 房玄龄等. 晋书. 北京：中华书局，1999(1). 第141页

弦》、《流楚》、《窈窕》七曲。当时还有很多著名的乐人，如琴家东晋的戴逵，南朝宋戴颙、嵇元荣、羊盖，南朝梁柳恽、丘明，北齐郑述祖；琵琶能手北齐祖珽，南朝宋范晔、齐褚渊、沈文季；筝演奏家如东晋郝索，南朝宋何承天；笛师如东晋列和，还有擅啸者成公绥等。民间也有不少擅长乐器者，如东晋石崇的乐伎绿珠善吹笛，北魏河间王元琛的歌女朝云善篪，北魏徐月华精箜篌，北魏田僧超能吹笳等。



■图 4－5

江苏吴县狮子山西晋墓出土的青瓷罐（图4－5）①上有乐人的雕刻：右起第一人腿上横置一件弦乐器，首尾各有一个岳山，尾部岳山外有衲，张弦四根。第三人举长袖而舞，第二、四人双手合掌，似在祈祷。丁家闸西凉墓乐舞壁画中也有乐伎四人（图 4－6）②，右起第一人腿上横置一长形弹弦乐器，第二人抱一直柄、梨形、四弦的琵琶，第三人双手执长笛而吹，第四人抱一细腰鼓，正用手指拍击两端鼓面。



■图 4－6

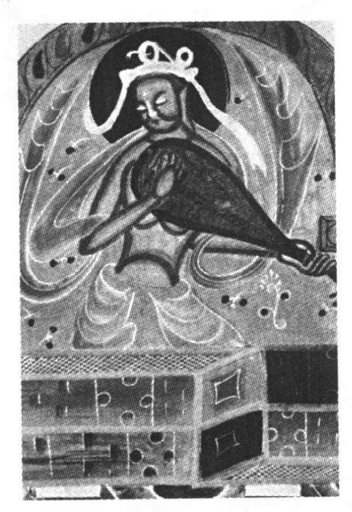
这一时期，西域音乐开始大量内传，中外音乐交流也日趋频繁，很多具有异域特色的乐器都于此时传入中国，如弦乐器曲项琵琶（图 4－7）③、五弦琵琶（图 4－8）④，吹管乐器筚篥（图 4－9）⑤，打击乐器羯鼓（图 4－10）⑥、腰鼓（图 4－11）⑦、鸡娄鼓

---

① 吴钊．追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史．北京：东方出版社，1999（1）．第 196 页
② 吴钊．追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史．北京：东方出版社，1999（1）．第 208 页
③ 刘东升、袁荃猷．中国音乐史图鉴．北京：人民音乐出版社，1988（1）．第 60 页
④ 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·甘肃卷．郑州：大象出版社，1998（1）．第 222 页
⑤ 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·新疆卷．郑州：大象出版社，1998（1）．第 167 页
⑥ 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·甘肃卷．郑州：大象出版社，1998（1）．第 116 页
⑦ 中国音乐文物大系总编辑部．中国音乐文物大系·甘肃卷．郑州：大象出版社，1998（1）．第 92 页

(图 4-12)①等。这些乐器不仅在《隋书·音乐志》中的"龟兹"、"西凉"、"疏勒"、"安国"、"康国"、"天竺"、"高丽"、"百济"诸部伎中都有明确记载,而且在石窟壁画、画像砖中也有很多遗存。

南北朝时期,龟兹琵琶开始盛行。尤其是在北朝,来自西域各地的琵琶名手如曹氏曹妙达,安氏安马驹、安未弱,及北周苏祇婆等人都很有名。



■图 4-7

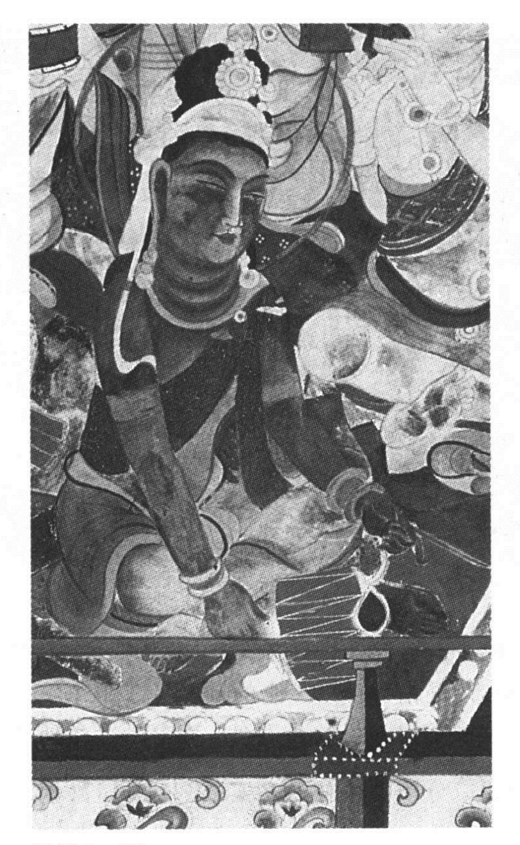


■图 4-8



■图 4-9

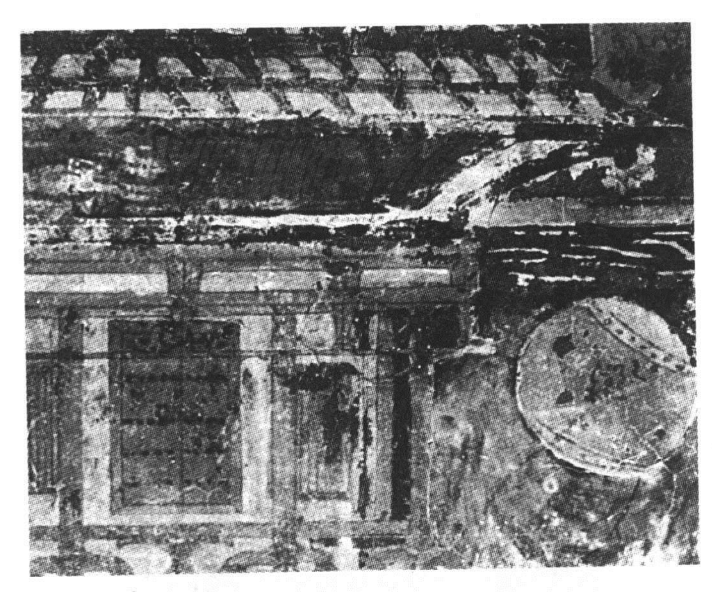
① 中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·甘肃卷.郑州:大象出版社,1998(1).第115页



■图 4 – 10



■图 4 – 11



■图 4 - 12

这一时期律学发展的重大突破当推何承天“新律”，它为中国传统生律法开辟了一条崭新的道路。何承天是南朝宋人，他的新律在《宋书·律志》[1]和《隋书·律志》[2]中都有记载。他创制新律的目的是要使“其中吕上生所益之分，还得十七万七千一百四十七”[3]。但旧三分损益律仲吕之实数为177 147（黄钟）$\times\left(\frac{2}{3}\right)^5\times\left(\frac{4}{3}\right)^6=$ 131 072，若再三分益一，则得 $131\ 072\times\frac{4}{3}=174\ 762\frac{2}{3}$，与黄钟相差 $177\ 147-174\ 762\frac{2}{3}=2\ 384\frac{1}{3}$。于是，何承天把仲吕还生黄钟不足的 $2\ 384\frac{1}{3}$ 平均十二等分，然后逐一递加在按三分损益所生的每一律上，这样，第十二次仲吕还生黄钟时正好能补足原来相差的律分数，使还生的黄钟律分数回到 177 147，见下表。[4]

① 沈约. 宋书. 北京：中华书局，1999（1）. 第 141 页

② 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999（1）. 第 261、262 页

③ 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1999（1）. 第 262 页

④ 陈应时. 中国乐律学探微. 上海：上海音乐学院出版社，2004（1）. 第 480、481 页

律名	旧律分	递加数	新律分	音分	与十二平均律之音分差
黄钟	177 147	0	177 147	0	±0
林钟	118 098	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{1}{12}$	$118\ 296\frac{25}{36}$	699.04	-0.96
太簇	157 464	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{2}{12}$	$157\ 861\frac{14}{36}$	199.5	-0.45
南吕	104 976	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{3}{12}$	$105\ 572\frac{3}{36}$	896.06	-3.94
姑洗	139 968	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{4}{12}$	$140\ 762\frac{28}{36}$	398.02	-1.98
应钟	93 312	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{5}{12}$	$94\ 305\frac{17}{36}$	1 091.44	-8.56
蕤宾	124 416	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{6}{12}$	$125\ 608\frac{6}{36}$	595.22	-4.78
大吕	165 888	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{7}{12}$	$167\ 278\frac{31}{36}$	99.23	-0.77
夷则	110 592	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{8}{12}$	$112\ 181\frac{20}{36}$	790.93	-9.07
夹钟	147 456	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{9}{12}$	$149\ 244\frac{9}{36}$	296.73	-3.27
无射	98 304	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{10}{12}$	$100\ 290\frac{34}{36}$	984.91	-15.09
仲吕	131 072	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{11}{12}$	$133\ 257\frac{23}{36}$	492.87	-7.13
黄钟	$174\ 762\frac{2}{3}$ 不足 $2\ 384\frac{1}{3}$	$2.384\frac{1}{3}\times\frac{12}{12}$	177 147	0	±0

何承天的新律若折合今天的音分数，已非常接近十二平均律。新律的无射律与十二平均律仅相差15.09音分，夷则、仲吕、应钟三律的差数在6音分以上，而其余八律的差数均在5音分（黄钟相同，林钟、太簇、大吕三律差数还不到1音分），此八律在听觉上已经非常接近十二平均律。

二、荀勖“管口校正法”

东晋光禄大夫荀勖的“管口校正法”也是律学史上的一大贡献。在计算管乐器不同的音高所对应的管的长度时，必须把气柱的长度与管长之间的差数考虑在内，这个差数就是管口校正的数据。据《晋书·律历志》① 的记载，荀勖于泰始十年制成十二笛以应十二律，他考证音律所得出的管口校正数是：一支律管的长度与另一较高四律的律管长度的差数。当时的黄钟长度约合今天的 20.779 8 厘米，而较高四律的姑洗的长度约合 16.418 6 厘米，黄钟长度与姑长度之差为 20.779 8 - 16.418 6 = 4.361 2，那么荀勖黄钟笛上的管口校正数即 4.361 2 厘米。同理，大吕笛上的管口校正数即大吕长度与中吕长度之差，如此依次类推，即可得到十二笛上的管口校正数。尽管荀勖的管口校正数还是一种经验性的约数，尚乏物理学意义上的精确性，但在当时能够总结出这样的规律，并能自觉地参照琴徽随机修正，就已堪称是对律学的一大贡献了。

复习思考题

1. 名词解释

相和大曲　吴声歌　西曲歌　北歌　真人代歌　鼓吹　横吹　但曲　百戏　《龟兹》　《天竺》　《西凉》　五旦七调　管口校正法　《碣石调·幽兰》　《梅花三弄》

2. 论述题

(1) 相和歌的发展历程。
(2) 清商乐的历史演变。
(3) 故事歌舞及其历史地位。
(4) 佛教音乐的发展。
(5) 两晋南北朝时期的中外音乐交流。
(6) 何承天“新律”及其历史意义。

① 房玄龄等. 晋书. 北京：中华书局，1999 (1). 第311页

第五章　隋唐五代时期的音乐

(581—960)

第一节　概　　述

公元581年，隋朝建立，结束了南北朝时期政治上的大动荡时代，使得南北朝时期形成的各民族文化交流活动得以进一步发展。政权的统一，促使经济得到了很大的发展，音乐文化的发展成为必然。这一时期，边区各族音乐家大量地来到内地，学习和交流音乐技艺；内地的音乐家也主动地前往边疆学习，这种学习和交流，开创了南北交流的新局面，为唐朝音乐文化的繁盛打下了基础。

隋炀帝杨广(605—618年在位)的骄横奢侈激发了国内各种矛盾，爆发了隋末农民起义。贵族李渊父子借助农民起义的力量推翻了隋朝统治，于公元618年建立了唐朝。

唐朝继续沿用隋朝的民族政策，更广泛地进行对外交流，使得各民族音乐文化进一步融合。开明的外交政策，加上对突厥等侵扰西北边疆的外族势力的沉重打击，使西域的广大地区得以稳定，龟兹都护府的建立，西域和中原的交流更加密切了。在西南和西北地区，唐朝也与吐蕃、南诏、回纥等部族加强了睦邻友好关系。这样，唐朝的疆域和政治势力达到了前所未有的程度，形成从贞观(627—649)到安史之乱(755—763)之前的"开元盛世"，唐帝国初步形成。经济的发展为音乐文化的发展奠定了基础，形成了唐朝音乐文化广融四海、兼收并蓄的特色。

晚唐时期，统治阶级内部矛盾日益严重，藩镇割据愈演愈烈。9世纪末，一些藩镇势力趁黄巢起义的机会加速扩张势力，在衰败的唐朝走向没落之际，宣布了独立。先后有北方的后梁(907—923)、后唐(923—936)、后晋(936—947)、后汉(947—950)、后周(951—960)，史称"五代"。南方的前蜀(907—925)、后蜀(934—965)、吴(902—937)、南唐(937—975)、吴越(907—978)、闽(909—945)、楚(907—951)、荆南(924—963)、南汉(910—971)、北汉(951—979)，史称"十国"，这种混乱的局面一直持续了50多年。连年的混战，使盛唐逐渐走向衰落。

这一时期，民族大融合的进一步发展，促进了东西各国的音乐文化交流。隋唐作

为当时世界上经济的发达国家，促使许多亚洲国家派人到中国学习音乐文化，中外交流日益扩大，胸怀广阔的唐人也虚心地吸取外国人的音乐，由此形成唐朝音乐特有的民族风格。唐朝音乐不仅在当时的亚洲居于领先地位，并成为亚洲各国音乐文化交流的中心，唐都长安也成为国际性的音乐城。

曲子、变文和燕乐是隋唐融各民族音乐文化形成的新音乐文化。曲子是音乐家和诗人在南北朝时期清商乐基础上结合民间小曲和新诗体的发展而形成的；变文是隋唐时期佛教与音乐结合而逐步发展起来的；燕乐是宫廷音乐和民间音乐、外来音乐结合的产物。大诗人如李白、杜甫、白居易、王维等对音乐的发展也起了一定的促进作用，产生了民歌和诗结合的诗乐。隋唐时期的广泛音乐交流和音乐实践，产生了琵琶谱、古琴减字谱等记谱法，犯调、移调技术的应用日渐成熟。在晚唐尖锐的矛盾冲突中，又产生了艺术批评理论，如白居易、元稹发起的新乐府运动，其中涉及很多的音乐问题。在音乐理论方面，万宝常、郑译等在龟兹乐调的启发下，建立了八十四调理论体系；在探索三分损益律的进程中，五代后周的王朴提出了在纯八度的框架内调整十二律的新生律方法，并制作律准，对后代朱载堉"新法密率"的提出具有一定的影响。由于外族音乐家的登堂入室，这一时期的音乐表演精彩纷呈，产生了很多表演家，如歌唱家许永新、李龟年，琵琶演奏家段善本、康昆仑，笛子演奏家李暮，民间舞蹈家公孙大娘等。为适应音乐发展的需求，还产生了很多作曲家，如白明达、祖孝孙、段善本、张徽等。由于统治阶级对音乐的积极参与，还成立了特定功用的音乐机构，如音乐演出机构"教坊"、专门培养音乐歌舞人才的"梨园"等。在统治者的倡导下，音乐家在广泛吸取民间音乐、外来音乐和原宫廷音乐的基础上，使唐宫廷燕乐取得了极其辉煌成就，产生了许多优秀的艺术作品，如歌舞大曲《破阵乐》、《霓裳羽衣曲》等。唐朝音乐的辉煌成就波及到了东亚，特别是日本和朝鲜。现今，日本正仓院还存留有唐朝传过去的乐器，日本的现存音乐如"能乐"中还存有唐乐的遗风。中国和朝鲜半岛之间的音乐交流被记在朝鲜《高丽史》的"乐志"部分，在高丽宫廷音乐中，"唐乐"是最具活力的部分。① 这些足见隋唐时期音乐的极大影响力。

第二节　民歌和曲子

隋唐时期的民歌存留下来的很少，但从唐诗中对民歌的摹拟，仍可看出当时民歌的发达。这一时期民歌已明显分为山歌和小曲两种不同的体裁。② 隋唐时期的山歌概指山野田间劳动或休息时唱的歌曲，它们大多"调同词不同"，采用分节歌的形式。

---

① 王小盾. 从《高丽史·乐志》"唐乐"看宋代音乐. 中国音乐学. 2005(1). 第50页

② 夏野. 中国古代音乐史简编. 上海：上海音乐出版社，1989(1). 第84页

小曲是城市里的流行歌曲,多用长短句型,[1]是经过艺人、文人和演唱者加工的民歌,它已不同于一般的民歌,艺术性得到了提升,它叫"曲子"。

一、民歌和曲子的历史渊源

"曲子"的产生是汉魏乐府相和歌和两晋南北朝时期清商乐的延续,不同的是,隋唐时期曲子的形成是由艺人和文人的民间行为创作出来的,而汉魏时的相和歌则是宫廷里的产物。但两者都取材民间歌曲音调,杂用"胡夷里巷之曲",最终从农村传到城市,成为一种新型歌曲。[2] 它们的传播人群不仅包括王孙公子,也包括商人政客。在市井之中,专业乐工和文人将它不断地丰富发展起来。[3] 这种加工改编的传统做法,曾在中国的音乐历史中长期继续,只不过各个时代在名称上有所不同而已。

二、隋唐时期的山歌

唐诗中见存的唐朝时期的山歌,它不同于现在所言的山歌,内容更为广泛,除包含现在意义上的山歌外,还包括劳动号子、船歌、田歌、渔歌、樵歌、风俗性歌舞等,也就是,凡是山野田间的劳动生活歌曲和一些风俗性的歌舞都算作山歌。从见存于唐诗的《踏歌行》、《采莲曲》、《竹枝词》等看,它们大多是七言或五言的整齐句式,也有长短句的,还常在句末和句中加用衬词来"和声"的。例如孙光宪的《竹枝》中,"竹枝"和"女儿"就是接唱者所唱的"和声":

门前春水(竹枝)白苹花(女儿),
岸上无人(竹枝)小艇斜(女儿)。
商女经过(竹枝)江欲暮(女儿),
散抛残食(竹枝)饲神鸦(女儿)。

又如皇甫松据当时山歌而作的《竹枝词》:

芙蓉并蒂(竹枝)一心连(女儿),
花侵隔子(竹枝)眼应穿(女儿)。
山头桃花(竹枝)谷底杏(女儿),
两花窈窕(竹枝)遥相映(女儿)。

---

① 张炎《词源》中有对"曲子"的形式论述:"自隋唐以来,声诗间为长短句。"

② 廖辅叔.中国古代音乐简史.北京:人民音乐出版社,1985(1).第59页

③ 白居易诗云:"古歌旧曲君休听,听取新翻杨柳枝。"说明了当时"曲子"创作发展的情况:人们热衷于填词创作。

刘禹锡诗作中也有相同情况,如《竹枝词》:

白帝城头(竹枝)春草生,
白盐山下(竹枝)蜀江清。
南人上来(竹枝)歌一曲,
北人莫上(竹枝)动乡情。

明代昆曲家梁辰渔曾将刘禹锡《竹枝词》之一引用到《浣纱记》剧中,颇能表达山歌原有的意趣。

谱 5-1[①]:《竹枝词》
乐 5-1:《竹枝词》



唐诗中以"竹枝"、"杨柳"等曲调的曲子很多。刘禹锡就以"竹枝"为题连作九首,正如他诗中所言"踏曲兴无穷,调同词不同"。可见,这些作品多是"填词歌",符合民间歌曲的创作特点。但依据语言的特点,曲调也会进行些调整和变化。白居易、李涉、孙光宪等也都以此题创作了多首作品。唐代的山歌有带舞蹈和乐器伴奏的,这可从文人的诗句中看出,如刘禹锡在谈到"竹枝歌"时曾说:"里中儿联歌竹枝,吹短笛击鼓以赴节。"[②]

三、隋唐时期的曲子

敦煌石窟所存的曲子词,展示了唐代"曲子"的兴盛。其中有歌词 590 余首,相应的曲谱 20 多首。这些"曲子"的内容涉及生活的各个方面。作者包括乐工、歌伎、文人、僧人和统治者等,应用的范围包括歌唱音乐、说唱音乐、歌舞音乐等。从歌词的句式看,有齐言的(七言或五言),如:"敦煌自由出神将,感得诸蕃遥钦仰。效节望龙庭,麟台早有名。"(《敦煌曲子词·菩萨蛮》)也有长短句的,如:"五两竿头风欲平,

---

① 夏野.中国古代音乐史简编.上海:上海音乐出版社,1989(1).第 85 页
② 夏野.中国古代音乐史简编.上海:上海音乐出版社,1989(1).第 84 页

张帆举棹觉船行。柔橹不施停却棹，是船行。满眼风波多闪灼，看山恰似走来迎。子细看山山不动，是船行。”(《敦煌曲子词·浣溪沙》)

中唐前后，民间曲子的广泛流传，许多文人参与曲子创作，如张志和、刘长卿、韦应物、王维、杜甫、李白、柳宗元等也开始了曲子词的写作，这就是唐代的文人词。张志和写有五首《渔歌子》，描绘自然风光和心目中的渔人生活。如脍炙人口的第一首：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。”据清初《东皋琴谱》所载，白居易写的一首描写爱情的《长相思》，带有民间曲子的特色，参见谱5-2。王维的《阳关曲》、柳宗元的《渔翁》、李白的《关山月》、王之涣的《凉州词》等非常流传，多被琴家以琴歌的形式保留了下来。其中以王维的《阳关曲》影响最广。王维的《阳关曲》，歌词原诗作名为《送元二使安西》，经过乐人的创作改编存留于世，又名《渭城》。又因为在唐代此曲有三叠的唱法(歌词反复三次，每次均有变化)，到了北宋就有了《阳关三叠》的名称。此曲作为琴歌，曲谱初见于《浙音释字琴谱》(1491)，现在最流行的一种见于张鹤的《琴学入门》(1864)一书。

谱5-2：《长相思》

乐5-2：《长相思》



从结构上看，“曲子”已经突破了原有民歌的形式而向更高的艺术形式发展了，它们已经是经艺人们加工而成的艺术歌曲了，这点和汉魏时期的“相和歌”、“清商乐”有相似之处。虽然还无从考证“曲子”的曲前、曲后和曲间有无乐器伴奏或节奏的变化，但我们仍能从见存的歌词中看出其在音乐上比山歌要复杂得多。从曲式结构而言，有单个的只曲，有同曲配上多节歌辞，连续歌唱的，也有分成若干段的大曲。[①] 据《乐府诗集》所载，隋唐时期较常见的“曲子”曲名有《五更传》、《十二时》、《长相思》等，这些“曲子”跟人们日常生活密切相关。也有反映社会现实、反抗压迫

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京：人民音乐出版社，1981(1).第196页

的，如《挽舟者歌·我兄征辽东》。[①]

四、隋唐时期民歌和曲子对后世音乐的影响

隋唐时期的民歌和曲子对当时的诗歌和后来的长短句的发展起了一定的推动作用。诗人为艺人所写的歌词，经过艺人的"配乐"得以流传，促使更多诗人参与"曲子"的创作；另一方面，艺人们也会为歌唱而向诗人索要歌词。诗歌和音乐紧密发展，涌现出像《阳关三叠》等众多传世诗篇。而这种艺人和文人的协作风气延续到后世，为中国的"诗"、"乐"结合，"雅"、"俗"结合的发展起了很好的作用。

第三节　宫廷音乐

隋唐时期经济的发展，某些统治者如唐太宗李世民、唐玄宗李隆基等对音乐的钟爱促进了当时宫廷音乐活动的发展。丝绸之路引入西域的音乐文化，开明的隋唐朝君主将之不断接纳吸收，促使音乐交流成为一种时尚。隋初的祖孝孙、张文收，隋代的万宝常、郑译，奉诏在乐调理论和音乐实践上综合了南北音乐的成就，形成了开元、天宝年间的融雅胡俗诸乐于一起的宫廷音乐空前繁盛的局面。

一、从七部乐到十部乐再到坐部伎、立部伎

隋统一大业后，除了重新修订宫廷雅乐外，又建立了从汉以来的胡乐与中国固有的俗乐相并存的典制。[②] 隋唐的宴乐是按地区或国别分部设立的，隋开皇初年(581)后设立了国伎、清商伎、天竺伎、高丽伎、龟兹伎、安国伎、文康伎等七部。[③] 大业年间(605—618)隋炀帝将国伎和文康伎改名为"西凉"和"礼毕"，并增设"疏勒"和"康国"两部，共九部乐。唐武德初年(618)后，去"礼毕"和"天竺"，增设"燕乐"和"扶南"，仍为九部。唐贞观十六年(642)，加入"高昌乐"，形成"十部乐"。从这十部乐看，清商乐是汉魏时候陆续采入乐府的"吴声"、"西曲"，是汉族的民间音乐；礼毕伎属于中国原有俗乐；燕乐是唐代增加的俗乐；国伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、康国伎、疏勒伎、高昌伎是西域的音乐，龟兹音乐成分在其中占有相当大的比例；天竺伎是来自印度的音乐；高丽伎则是东亚友邦的音乐。

在唐玄宗时期(712—756)，宫廷音乐又根据表演方式分为"坐部伎"六部和"立

---

① 歌词："我兄征辽东，饿死青山下。今我挽龙舟，又困隋堤道。方今天下饥，路粮无些小；前去三千程，此身安可保？寒骨枕沙荒，幽魂泣烟草；悲损门内妻，望断吾家老。安得义男女，焚此无主尸；引其孤魂回，负其白骨归？"表达了人民对战乱和统治者的控诉。

② 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究.上海：上海音乐学院出版社，2004(1).第8页

③ 除以上的七部乐外，还杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎，以及鞞、铎、巾、拂等四舞。魏徵等.隋书.北京：中华书局，1973(1).第376—380页

部伎”八部，从类别上看，它们都属于歌舞音乐。“坐部伎”是在室内表演的，舞蹈的人数三至十二人，乐曲多是6世纪至8世纪间的新作品，伴奏乐器也多是龟兹与西凉等少数民族的乐器。[①] “立部伎”是站在室外表演的，舞蹈的人数也因八部的节目不同而有变化，范围在60~180人。“坐部伎”和“立部伎”的曲名如下：[②]

<table>
<tr><th colspan="2">坐部伎</th><th>立部伎</th></tr>
<tr><td rowspan="4">燕乐</td><td>景云乐</td><td>安乐</td></tr>
<tr><td>庆善乐</td><td>太平乐</td></tr>
<tr><td>破阵乐</td><td>破阵乐</td></tr>
<tr><td>承天乐</td><td>庆善乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">长寿乐</td><td>大定乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">天授乐</td><td>上元乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">鸟歌万寿乐</td><td>圣寿乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">龙池乐</td><td>光寿乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">小破阵乐</td><td></td></tr>
</table>

从上表可看出，龟兹和西凉等少数民族音乐与汉族音乐已经自然融合，中国民族音乐与外国音乐也已融合。这种融合是长期进行的，表现在所用的乐器和曲调等方面。这从隋唐的“九部乐”、“十部乐”即已开始，至唐盛时期，宫廷音乐分类只有“雅乐”和“宴乐”（或“俗乐”），而无“胡乐”，[③]这足见宫廷对当时各民族音乐的重视程度。

二、唐代的燕乐

唐代的宫廷“燕乐”有三种概念。广义上的“燕乐”是相对于“雅乐”来说的“俗乐”，包含十部乐和教坊乐。[④] 次广义上的“燕乐”乃是专指一种具有特殊风格的音乐，它融胡俗乐于一体，尤其是龟兹乐。狭义上的“燕乐”是专指唐贞观时期张文收采古《朱雁》、《天马》之义所作的《景云河清歌》。[⑤]

在唐朝，燕乐是俗乐的宫廷化，俗乐是燕乐的民间基础。[⑥]（请注意唐朝的燕乐也包括：坐立两部伎、清乐诸乐、西凉乐、方夷诸乐[如高丽乐、龟兹乐、百济乐、扶南乐、天竺乐、疏勒乐、康国乐、安国乐等]）。[⑦]

---

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京：人民音乐出版社，1981(1).第216页

② 刘昫.旧唐书.北京：中华书局，1975(1).第1059—1061页

③ 欧阳修等.新唐书.北京：中华书局，1975(1).第473页

④ 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究.上海：上海音乐学院出版社，2004(1).第21页

⑤ 夏野.中国古代音乐史简编.上海：上海音乐出版社，1989(1).第84页

⑥ 李方元.唐宋时期的正史乐志及其文本传统.中国音乐，2004(4).第141页

⑦ 刘昫.旧唐书.北京：中华书局，1975(1).第1059—1071页

燕乐中包括有各种音乐,如声乐、器乐、舞蹈音乐、百戏等。其中的歌舞音乐在隋唐燕乐中占有重要地位,比较有影响的是大曲和法曲。

燕乐中所使用的乐器主要有:管乐器如笛、篪、箫、筚篥、笙、贝、叶、笳、角等;弦乐器如琴、瑟、三弦琴、筝、箜篌、琵琶、五弦、筑、击琴等;击乐器如方响钟、磬、羯鼓、鼗鼓、答腊鼓、铜鼓等。这些乐器中有汉族乐器、少数民族的乐器,也有阿拉伯、印度等的外来乐器,但都通过隋唐时期的乐工们的改造,变成了中国燕乐中所用乐器,体现了中外音乐融合。

三、鼓吹乐和散乐

《隋书·音乐志》载,鼓吹乐和散乐是在宫廷宴会中间,在太常雅乐、坐立两部伎之后表演的。① 鼓吹乐自汉代即有,主要用于军中仪仗,后逐渐进入宫廷宴享。鼓吹乐在唐朝已与散乐结合,为散乐乃至戏曲的发展做了先驱的准备。②

散乐历代有之,是"非部伍之声,俳优歌舞杂奏"③之类的民间艺术,是周以来用于概括一切尚未得到统治阶级正式重视的各种民间音乐形式的总称。在隋唐五代时期,它包括各种杂技,也包括民间戏剧和民间歌舞戏如《参军戏》、《踏摇娘》等。

隋时鼓吹乐有:棡鼓、铙鼓、大横吹、小横吹四部。散乐有:黄龙变、夏育扛鼎等。唐时的鼓吹乐有:破阵乐、应圣期、贺朝欢、君臣同庆乐等。散乐有三类:杂戏如缘杆、猕猴缘杆、弄椀诸伎、丹珠伎等,歌舞戏如代面、拨头、踏摇娘等,木偶戏如窑礧子。

隋唐的散乐中如"参军戏"、"踏摇娘"已兼有音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白等五种戏剧表现手段,有些作品还表现出尖锐的阶级矛盾冲突,已有戏剧的某些元素了,如《旱税》、《刘辟责买》、《麦秀两歧》等。但这一艺术品种没有得到很好的重视,剧本和曲调也没有被记录下来,使我们现在不能很好地了解当时的戏剧艺术。不过,在当时的绘画艺术中,我们可了解一些当时散乐表演的情景(图5-1)④。散乐方面比较著名的艺人有张徽(张野狐)、黄幡绰、李仙鹤等。



■图 5-1

① 魏徵等. 隋书. 北京:中华书局,1973(1),第380—381页

② 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 北京:人民音乐出版社,1981(1). 第227页

③ 《旧唐书·乐志》曰:"散乐者,非部伍之声,俳优歌舞杂奏。"秦汉已来,又有杂伎,其变非一,名为百戏,亦总谓之散乐。自是历代相承有之。刘昫. 旧唐书. 北京:中华书局,1975(1). 第972页

④ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社,1988(1). 第79页

四、唐大曲

唐大曲是综合器乐、声乐和舞蹈于一体的大型歌舞音乐，它是由同一首宫调的若干“遍”组成的成套乐舞。唐大曲仍以流行的诗篇配乐叠唱，《乐府诗集》录有多篇曲目(约80余首)，唐崔令钦《教坊记》载有大曲46首，在唐诗中也有《绿腰》、《凉州》等多首。它在段落可分为“散序”、“中序”和“破”三大部分，每一部分又有若干小乐段，长度因曲而长短不等(如表5－1)。①

表5－1

<table>
<tr><td rowspan="2">遍名 / 征引篇名</td><td colspan="12">大曲</td></tr>
<tr><td colspan="12">大遍</td></tr>
<tr><td>郑嵎津阳门诗注</td><td>散序</td><td colspan="11">破</td></tr>
<tr><td>白居易霓裳羽衣歌</td><td colspan="2">散、序</td><td colspan="3">中序(拍序)</td><td colspan="7">破</td></tr>
<tr><td>大日本史礼乐志</td><td colspan="5">序</td><td colspan="4">破</td><td colspan="3">急</td></tr>
<tr><td rowspan="2">乐府诗集唐水调歌头</td><td colspan="2" rowspan="2"></td><td colspan="3" rowspan="2">歌</td><td colspan="7">入破</td></tr>
<tr><td colspan="7">彻</td></tr>
<tr><td>碧鸡漫志卷三凉州条</td><td>散序</td><td>靸</td><td>排遍</td><td>攧</td><td>正攧</td><td>入破</td><td>虚催</td><td></td><td>实催</td><td>衮遍</td><td>歇拍</td><td>杀衮</td></tr>
<tr><td>碧鸡漫志卷三王平霓裳条</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>正攧</td><td>入破</td><td>虚催</td><td>衮</td><td>实催</td><td>衮</td><td>歇拍</td><td>杀衮</td></tr>
<tr><td>董颖薄媚大曲</td><td></td><td></td><td>排遍</td><td></td><td>攧</td><td>入破</td><td>虚催</td><td>衮遍</td><td>催拍</td><td>衮遍</td><td>歇拍</td><td>煞衮</td></tr>
<tr><td>史浩采莲大曲</td><td></td><td></td><td></td><td>延遍</td><td>攧遍</td><td>入破</td><td></td><td>衮遍</td><td>实催</td><td>衮</td><td>歇拍</td><td>煞衮</td></tr>
<tr><td>曹勋應制法曲</td><td>散序</td><td></td><td>歌头</td><td></td><td>攧</td><td>入破</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>煞</td></tr>
<tr><td>乐学轨范唐乐曲破</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>攧遍</td><td>入破</td><td>虚催</td><td>催遍</td><td>催拍</td><td>中衮</td><td>歇拍</td><td>煞衮</td></tr>
<tr><td>陈旸乐书卷一八五</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>入破</td><td></td><td></td><td>催拍</td><td></td><td>歇拍</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">曾布水调歌头</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td colspan="3">排遍</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="3">攧</td></tr>
<tr><td>草堂诗东坡水龙吟词注</td><td></td><td></td><td>排遍</td><td></td><td>延遍</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="12">曲破</td></tr>
</table>

① 阴法鲁.唐宋大曲之来源及其组织.北京大学50周年论文集.北京:北京大学出版部,1948(1).第32页

在伴奏乐器方面是一个有弦有管有打击乐器的大型乐队。曲调方面，从《霓裳羽衣曲》杂有“婆罗门曲”的素材来看，应该是中外曲调都有运用①。

在舞蹈动作上，唐大曲有“健舞”和“软舞”之别。“健舞”是一种动作快速的舞蹈，如《柘枝》，在其伴奏乐器中打画鼓或大鼓被视为非常重要，在曲前，中尾经常用鼓。“软舞”是一种柔婉抒情的舞蹈，如《绿腰》，在其伴奏乐器中，琵琶非常重要。相传五代画家顾闳中所绘的《韩熙载夜宴图》（图 5－2）②第三段中的舞者所跳的就是《绿腰》，舞者为王屋山，她穿着袖管狭长的舞衣，舞姿婀娜、顾盼生辉，从中可以看出当时“软舞”的神态。



■图 5－2

五、宫廷雅乐

在隋唐五代时期，一方面新兴的燕乐以其丰富多彩的艺术形式广为流传，就连统治阶级也对之极为重视，将其列为宫廷音乐的重要部分。另一方面，统治阶级又极力地提倡“雅乐”，主观地对自己所想象出来的所谓“古乐”给予政治上的重视，宣扬“堂上登歌，堂下乐弦，文武八佾”的演奏形式。也就是，对用什么乐器，用多少乐器，用什么调，乐队的编制，甚至乐器的排列装饰和乐工人数和服饰都有严格的规定。③ 敦煌壁画中存留的“隋代仪仗队”形式可以使我们了解一些当时雅乐队的情况（图 5－3）。④ 隋唐统治者对此责成郑译、牛弘、祖孝孙、张文收等修订“雅乐”，用于郊庙、祭祀、乐仪等。于唐武德九年（626）出现大规模的“十二和雅乐”⑤，但这些题材都是反对民间，推崇古代的。如万宝常、郑译等在“开皇乐仪”中制定的历代乐舞、房中之

---

① 杨荫浏.《霓裳羽衣曲》考. 人民音乐，1962(4). 第 9—32 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 88 页

③ 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1973(1). 第 343、344 页

④ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 76 页

⑤ 十二和雅乐指：“豫和、顺和、永和、肃和、太和、舒和、休和、政和、承和、昭和、雍和、寿和”，合三十一曲、八十四调。刘昫. 旧唐书. 北京：中华书局，1975(1). 第 1040—1043 页

乐、宫悬陈法、郊庙乐仪、登歌法、郊庙朝会歌辞、雅乐及鼓吹乐乐器等①，隋朝“雅乐”的制定有意地远离民间音乐。唐朝“雅乐”沿承隋制，祖孝孙、张文收严格制定祭祀、郊庙乐仪和用乐制度，“斟酌南北，考以古音，作为大堂雅乐”。并以“十二律各顺其月，悬相其宫”的原则制定十二和之乐，合三十一曲，八十四调②。唐朝雅乐较之于隋时的不同是它能“以俗入雅”，包括《七德舞》（原《秦王破阵乐》）、《九宫舞》（原《功成庆善乐》）、《景云歌清乐》、《一戎大定乐》、《上元舞》等。③



■图 5－3

雅乐的伴奏乐器有钟、磬和鼓等那些悬挂起来的击乐器，宫悬乐队的规模常以架数的多少来计算的（每架的乐器数也有不同），隋唐时期各代有变动，如隋文帝时（约587 年起），用 20 架；隋炀帝大业六年（610）起，用 36 架；唐高宗永徽元年（650）起，用 72 架等。雅乐的歌词大多模仿古代风格的三言、五言、七言等句诗。④ 在乐调的使用上，隋朝的雅乐使用的是在黄钟一宫的范围内用了八个调式，唐朝在 628 年时使用的“古代乐律理论”是十二律旋宫，每宫亦有七调，合八十四调，其宫调是“为调”系统。

这些以“复古”为原则的雅乐制度实质上是为其政治统治服务的。

第四节　民间说唱音乐、歌舞音乐和变文

以歌唱和说话相结合的方式来讲故事（有时加上伴奏乐器）是我国民间音乐的重要艺术形式，很早就有，战国时期的长篇叙事诗、汉魏时期的相和歌与此相似，是民间说唱音乐产生的基础。

---

① 魏徵等. 隋书. 北京：中华书局，1973（1）. 第 345—380 页

② 刘昫. 旧唐书. 北京：中华书局，1975（1）. 第 1040 页

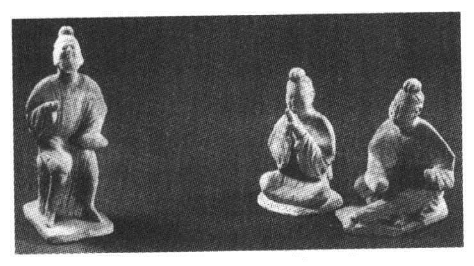
③ 李方元. 唐宋时期的正史乐志及其文本传统. 中国音乐. 2004（4）. 第 40 页

④ 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 北京：人民音乐出版社，1981（1）. 第 248、249 页

一、民间说唱音乐

隋唐时期流行一种“说话”的艺术形式属于民间说唱音乐，从唐代的诗人李商隐、元稹、白居易的诗作中可了解到当时有很多的“说话”本子，但都没留传下来。如李商隐的《骄儿诗》：

……
青春妍和月，朋戏浑甥侄。
绕堂复穿林，沸若金鼎溢。
门有长者来，造次请先出。
客前问所须，含意不吐实。
归来学客面，闵败秉爷笏。
或谑张飞胡，或笑邓艾吃。
豪鹰毛崱屴，猛马气佶傈。
截得青筼筜，骑走恣唐突。
忽复学参军，按声唤苍鹘。
……



■图 5－4

从骄儿的言语中我们可以看出当时“说话”内容和表演的精彩。元稹也记载，他很喜欢《一枝花》的“说话”艺术形式，时光在听“话”中不知不觉地流失了。[①]“说话”的说唱音乐虽然在文献中没有留下，但在民间艺术（如“唐代说唱俑”图 5－4）[②]、佛教的“变文”中却将隋唐时的说唱艺术保留了一些下来。

变文是唐代的一种说唱艺术形式，内容可分两类，一类讲述佛经故事，是佛教通俗化的结果。还有一类讲述历史传说或民间故事，如《伍子胥变文》、《王昭君变文》（五代抄本）（图 5－5）[③]、《张议潮变文》、《孟姜女变文》等。这些作品的特点是，语言生动、纯朴，有韵有白，有说有唱。敦煌变文是人民创作的，作者有乐工、妓女、文人和其他各行各业的人，其内容自然就形形色色了。变文在当时具有很好的群众基础，这在诗作中亦有

① “翰墨题名画，光阴听话移。”转引自杨荫浏．中国古代音乐史稿（上）．北京：人民音乐出版社，1981（1）．第203页

② 刘东升、袁荃猷．中国音乐史图鉴．北京：人民音乐出版社，1988（1）．第100页

③ 刘东升、袁荃猷．中国音乐史图鉴．北京：人民音乐出版社，1988（1）．第100页

体现,如刘长卿在《送薛据宰涉县》中言:“雄辞变文名,高价喧时议。”[1]



■图 5-5

变文是散文和韵文相间的叙事体裁,韵文部分通常是七言四句一段,也有五言、六言的。音乐性、故事性都很强,借以吸引听众、传播佛经。变文有三类形式:只唱不说,只说不唱,有唱有说(此类占多数)。[2] 以散文引起,以唱文叙述内容。唐朝有很多俗讲名僧人,其中常被人谈及的是“文溆”和尚,[3]《乐府杂录》里说他是“其声悠扬,感动里人”,说明他的演唱非常具有感染力。

二、民间歌舞音乐

隋唐五代时期的民间歌舞音乐继承了汉魏时期的百戏传统,又吸收了外来音乐的养分,构成了隋唐燕乐的重要组成部分。当时的歌舞音乐主要包括没有故事情节的和有故事情节的两类,我们从一些民间艺术品中可以看出当时歌舞表演的情况(如“唐代歌舞表演俑”,图 5-6)[4]。没有故事情节的主要有《踏歌》、《五方狮子舞》,有故事情节的主要有《参军戏》、《踏摇娘》。歌舞艺人



■图 5-6

---

① 全唐诗·卷 150. 北京:中华书局,1986(1). 第 816 页

② 方立天. 中国佛教与传统文化. 上海:上海人民出版社,1988(1). 第 329 页

③ 文淑和尚是唐长庆、宝历、大河年间,兴福寺的俗讲僧人。

④ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社,1988(1). 第 86 页

主要有公孙大娘、沈河翘、王屋山、安叱奴,他们的代表作有:《剑器》、《何满子》、《绿腰》等。

《踏歌》是一种集体歌舞,舞者手挽手,边歌边舞,汉代即有。唐时《踏歌》,按当时的风俗,在中秋节时,妇女在月下联臂《踏歌》。据杨荫浏说,《五方狮子舞》可能出于龟兹的民间歌舞,也可能间接出自于龟兹所吸收的外国歌舞。①

《参军戏》以讽刺、滑稽为题材,其故事源自"汉馆陶令石耽贪污受贿之事"。故事说,后赵石勒时(319—333),贪官参军周延,时位陶县令,因贪污了几万匹黄绢,被捕入狱,后得到了赦免。表演者头扎头巾,身上穿着一件黄绢的单衣,扮成周延模样。另一表演者问他:"你是什么官?怎么跑到我们这班人里来了?"他回答:"我本陶县令。"一边抖动身上的黄绢衣一边说:"就是为了这东西才落到你们中间来的。"参军是一角色,另一角色叫"苍鹘"或"苍头",一人装痴,一人装智,有舞有白。到9世纪时,加入了女性和歌唱。后来《参军戏》并不仅限于讽刺贪官,还有其他轻松、滑稽的内容加入,角色也丰富起来。

《踏摇娘》产生于隋代末年,是反映男女社会地位不平等的歌舞音乐。描写北齐男子苏,其貌极丑,好酒,醉后回家就打其妻。其妻貌美,善歌唱,就将自己的哀怨、痛苦心情唱于邻人。表演时有歌有舞有帮腔,且有管弦乐器类伴奏。起初是由男子扮演女子的,后来逐渐由真正的女性来表演了。

隋唐时期的带有情节的歌舞音乐常在庙宇之内表演,长安城里的慈恩寺、青龙寺等都是经常的演出地点。这些有歌有舞、有表演、有故事情节的民间歌舞音乐为后世的歌舞剧产生创造了条件。

三、寺庙音乐

隋唐时期的统治者有对佛教进行利用和提倡的史实,如武则天利用《大云经》,把自己篡夺政权神化为是弥勒授记的,唐玄宗也信仰密宗教,在安史之乱中得到佛教的帮助等,②由此,唐时的佛教极盛。寺庙的振兴,为寺庙音乐繁荣了创造了条件。这里包含两层含义:一是寺庙成为当时音乐文化活动的重要场所,二是寺庙音乐本身形成了一种具有相当影响力的音乐形式。

隋唐时期的寺庙不仅是宗教活动的中心,还是商品交易和娱乐活动的重要场所。这种聚会不仅由寺庙所具有的"法会"期而产生,还有很多戏场也聚集在寺庙里面。所以,各阶层人物常到寺庙购物、游玩、娱乐,僧人经常举行俗讲活动,演唱变文,演出歌舞小戏,甚至有杂技幻术之类,③寺庙成为音乐活动的重要场所。在此基础上,僧

---

① 杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京:人民音乐出版社,1981(1).第248、249页

② 方立天.中国佛教与传统文化.上海:上海人民出版社,1988(1).第65、66页

③ 方立天.中国佛教与传统文化.上海:上海人民出版社,1988(1).第362页

人能更广泛地接触到民间音乐，于是，民间音乐和宗教音乐得以结合，来为宣扬佛经、教义服务。

隋唐时期有很多音乐来自于寺庙，如隋时九部乐之一“天竺乐”中的“天曲”就是佛曲；[1]唐时的著名大曲《霓裳羽衣曲》就选用了印度佛曲《婆罗门曲》。敦煌壁画中也有许多燕乐歌舞的，保留下来的曲词也有一些民间乐曲的歌词和乐谱以及一些说唱音乐的本子。[2]

佛教中除了直接使用现成的民间曲调外，还有以民间音乐为基础改编使用在其歌唱的“梵腔”、“赞”、“偈”等宗教歌曲中的音调。唐贞元(785—805)时期的僧人少康将“偈”、“赞”附会郑卫之声，变体而作，并对利用民间音乐有很高的评价。

德宗贞元年间的和尚段善本就是技艺高超的琵琶演奏家。相传，他与当时号称“宫中第一手”的著名琵琶演奏家康昆仑在东市彩楼比赛，将康昆仑演奏的《羽调绿腰》移入更难奏的“风香调”中弹奏，激越辉煌，折服康昆仑拜其为师。从以上事情可见当时寺庙音乐的繁盛。

第五节　教坊和梨园

唐朝有四个重要的音乐机构：大乐署、鼓吹署、教坊和梨园。前两个属于太常寺，后两个隶属宫廷。大乐署既管“雅乐”又管“燕乐”，还管乐师们的成绩考核。鼓吹署是专管仪仗音乐的机构。

一、教坊

教坊是唐代新设的宫廷音乐机构，专管雅乐以外的歌舞和散乐的教习、排练、演出等事务，成员有男有女。分管礼仪的宫廷音乐机构自汉就有太常寺，唐武德年间(618—626)开始有内教坊，归太常寺管辖。开元二年(714)后有教坊五处：内教坊在宫内；外教坊四处，分归西京长安和东京洛阳，各设左右二教坊，左善歌、右善舞，不归太常寺，直属宫廷。

玄宗时期，教坊中的女艺人依据色艺的高低，分为四等：(1)内人(前头人)。这类艺人才貌出众，身居宜春苑，经常在皇帝面前演奏，所以谓之“前头人”或“内人”。(2)宫人。在容貌、才艺上逊于“前头人”，担任歌舞中的重要角色，身居云韶寺。(3)搊弹家。平民家的女儿，因貌美被选入宫，学习琵琶、三弦、箜篌、筝等器乐技术和歌舞，因其直接用手指弹奏，谓之“搊弹家”。(4)杂妇人。她们原来不是专职乐

---

① 方立天.中国佛教与传统文化.上海：上海人民出版社，1988(1).第362页

② 杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京：人民音乐出版社，1981(1).第211页



■图 5－7

人，当“前头人”接受皇帝赐食时，她们便充当“前头人”上台歌唱。[①] 内人数量较少，在表演大型歌舞时列于舞队的头与尾，“搊弹家”则列于队伍中间。唐画“唐女乐伎宫乐图”中（图 5－7[②]）反映了宫中女乐演奏的情形。

唐朝教坊音乐是歌舞音乐，按表演形式分为“坐部伎”和“立部伎”。“坐部伎”由最好的女乐担任，专门表演一些小型精致的乐舞；“立部伎”担任大型的歌舞杂技的伴奏。“坐部伎”有《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》等九曲；“立部伎”有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光寿乐》等八曲，都是大型乐舞，舞者 60～140 人，其中，《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》谓之“三大舞”，可用于宴乐和祭祀方面。

二、梨园

唐玄宗熟知音律，酷爱法曲，遴选立部伎弟子三百，置于内宫中的“梨园”，他本人亲自参与教习，并自创新曲，让“梨园弟子”演奏。唐代的“梨园”有三个，其中主要的是宫廷中的梨园，[③]包括男艺人三百人，女艺人数百人。其中，比较有名的，如方响马仙期、觱篥李龟年，箜篌张野狐等。梨园中另设一“法部”，挑选 15 岁以下的小孩 30 余人组成，谓之“小部音声”。

第六节　音乐文化交流

隋唐五代时期延续了汉以来对西域音乐接纳和吸收的传统，西域音乐和中原音乐进一步融合。唐朝高度发展的音乐文化，对邻国音乐产生了深远的影响，包括东亚朝鲜高丽乐、日本的倭国乐，东南亚半岛的林邑乐（现越南中部）、扶南乐（现老挝一带）、骠国乐（缅甸）以及南亚的天竺乐等，特别是朝鲜和日本，派遣了大量的遣隋使、遣唐使来到长安，学习中国的音乐文化，唐都城长安成为当时国际化音乐文化中心。

---

① 赵维平．中国古代音乐文化东流日本的研究．上海：上海音乐学院出版社，2004(1)．第 23 页

② 刘东升、袁荃猷．中国音乐史图鉴．北京：人民音乐出版社，1988(1)．第 90 页

③ 另一个是西京“太常梨园别教院”，隶属长安太常寺；再一个是洛阳的“梨园新院”，隶属洛阳太常寺。

一、隋唐与西域的音乐文化交流

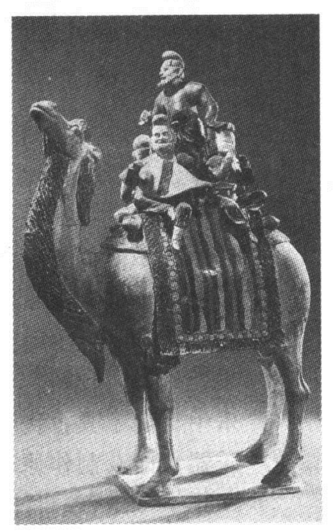
张骞通西域越过天山屏障，传播了中国的文明，也带来了西域的音乐文化。隋代开始将外来音乐进行整理，产生七部乐、九部乐直至唐代的十部乐。自南北朝至唐以来主要有以下各国、地区的音乐从西域传入：

(1)天竺(今印度)。天竺信奉佛教，在西域的影响很大。隋唐时期，曾派玄奘等僧人“西天取经”，共译佛经372部合2 159卷。(2)龟兹(今新疆库车县)。龟兹受印度佛教影响较大，其音乐是印度音乐的支流。(3)西凉(今甘肃敦煌)。(4)高昌(今新疆吐鲁番)。(5)康国(今中亚细亚撒马尔罕地)。(6)安国(今阿富汗北)。(7)疏勒(今新疆喀什、疏勒、英吉沙一带)。

伴随西域音乐传入的乐器主要有：琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、卧箜篌、笛、箫、贝、铜角、笙、铜鼓、羯鼓、筚篥等。其中最重要的乐器是琵琶，其中的曲项琵琶四项无品，以木拨鼓弦，至唐贞观太常乐工开始废木拨改用手指弹奏。

西域音乐还在音律上对隋唐时期的音乐产生了影响。如苏祇婆的源于西域的“五旦七声”传入中原后，其音乐和调式具有突出的地位和较大的影响。[①] 比如郑译取法“五旦七调”体系而推演至十二均上，创立了他的八十四调理论。

西域音乐(主要是曲名)保留在隋唐宫廷燕乐中(有的甚至是音乐素材，如唐大曲《霓裳羽衣曲》中的“婆罗门”就可能是印度的乐曲)，从隋初的七部伎到盛唐时的十部伎，西域音乐占有相当大的比例，即使像“清乐”这样的“华夏正声”也或多或少输入外族音乐的因素，[②]对于外来的歌曲、舞曲、佛曲都经过改编加工变成中国自己的音乐了，《唐会要》卷三十三列具有此类曲名一百多首，[③]可看出中原对西域音乐的接纳和吸收。“唐三彩载乐驼俑”(图5－8[④])中骆驼上所载的四胡人环坐并手持琵琶、筚篥等胡乐器作演奏状，反映了当时中原与西域的音乐交流盛况。



■图 5－8

二、隋唐与东亚的音乐文化交流

朝鲜半岛与中国间的音乐文化交流要早于日本，日本通过朝鲜间接接受中国文化在公元600年建立遣隋使制度以后得以改变，日本开始直接派遣使者来到中国学习中国的经济、文化、宗教和艺术等知识与技艺。唐都长安，各国的留学生很多，以日

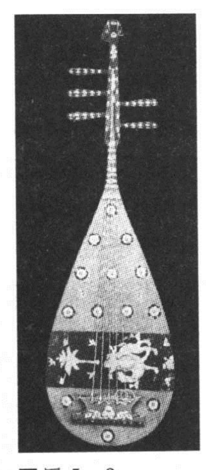
① 缪天瑞. 律学. 北京：人民音乐出版社，1996(1). 第148页

② 沈知白. 中国古代音乐史纲要. 上海：上海音乐出版社，1982(1). 第62页

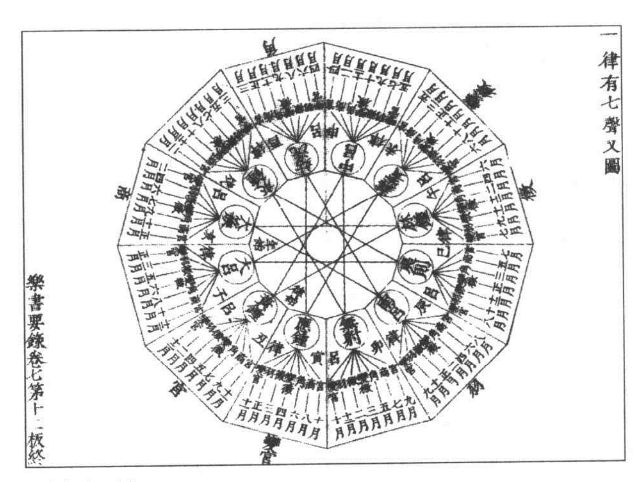
③ 沈知白. 中国古代音乐史纲要. 上海：上海音乐出版社，1982(1). 第67页

④ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第84页

本和新罗(朝鲜)为最多。隋唐时期,还派遣了大量的"遣隋使"、"遣唐使"来华学习,日本共派遣了三次"遣隋使",十九次"遣唐使",仅732年的一次就有594人之多。见证中日音乐交流的文物是现在珍藏于日本奈良正仓院的来自于我国隋唐时期的18种合75件乐器,如日本正仓院所珍藏的"紫檀螺钿五弦琵琶"(图5－9①)、古琴谱(公元6世纪南朝《碣石调·幽兰》谱)、琵琶谱(公元8世纪的《番假崇》)等乐谱以及舞蹈用的服饰、器具等。除此之外,日本雅乐中仍然保留着大量唐代燕乐曲名,如《秦王破阵乐》、《玉树后庭花》、《春莺啭》、《苏合香》等。在音乐制度上,日本按照唐制于8世纪大宝元年颁布了日本最早的音乐制度"雅乐寮"。② 唐开元年间,日本遣唐使吉备真备回国后带去了《乐书要录》(图5－10③)等。这些借鉴,推动了日本音乐文化的发展。



■图5－9



■图5－10

这一时期朝鲜来中国的学生也很多,据《旧唐书》载,开成五年(840),一次性从中国回去的留学生就有105人之多。④ 12世纪前后,在朝鲜音乐的两大部分"唐乐"和"乡乐"中,"唐乐"所用的乐器与中国的基本一致。高丽国在中国的清商伎中学习了歌舞、器乐节目,以及乐器如琴、筑、笙、箫、篪等的性能及制作原理。中国则在高丽乐中学到了其古代歌舞及弹筝、搊筝、卧箜篌、义咀笛、大小筚篥、桃皮筚篥等乐器的乐器性能及制作原理,这些在朝鲜古代的文献及壁画中都有记载。⑤ 中朝两国都在互相学习中,各自注入了对方民族的音乐元素。

---

① 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社,1988(1).第103页

② 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究.上海:上海音乐学院出版社,2004(1).第28、29页

③ 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社,1988(1).第102页

④ 方立天.中国佛教与传统文化.上海:上海人民出版社,1988(1).第68页

⑤ 金文达.中国古代音乐史.北京:人民音乐出版社,1994(1).第227页

三、各民族间的音乐文化交流

汉族和少数民族间的音乐交流、融合是长期进行的。表现在乐器上，唐时常用汉族的乐器演奏其他民族的乐曲，反之，也很多。甚至还提倡“混合”演奏。① 表现在乐曲上，会经常运用中间改编或移调的技术，发展乐曲。如大曲《凉州》原是西凉地区的音乐，唐开元六年(718)，经西凉都督郭知运引进到宫廷中，一方面吸收了中原旧曲，如民歌、曲子、相和歌、清商乐等素材，另一方面又吸收了龟兹音乐(“杂以羌胡之声”)。所以，《凉州大曲》是少数民族的音乐素材和汉族的艺术形式结合而成的产品。这些交流和吸收，融合了艺术和民族的特点，使当时的音乐文化在传统的基础上，得到了新的营养，满足了新的需求。② “唐代歌舞俑”(图 5－11)③中跪奏的五乐伎使用的乐器是羯鼓等胡乐器，服饰也是唐开元前后的典型胡服。演出者却都是中原地区的汉人，表演的可能是民族融合后的乐舞。



■图 5－11

第七节　乐器、乐曲和乐律

隋唐时期广泛的音乐文化交流，使其在发展本民族音乐的同时，又大量吸收了外来音乐，接纳改进了外来的乐器、乐曲。

一、乐器

由于隋唐时期广泛地国际音乐文化交流，使这一时期的乐器发展迅速，仅两《唐书》音乐志中对九部乐、十部乐中所用的乐器就列有 60 多种。如笛、篪④、拍板、击琴、筑、琴、轧筝、清乐筝⑤、曲项琵琶、五弦、阮咸、箜篌、方响、钲、铜磬、铜鼓、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、节鼓、吹叶、奚琴、葫芦笙等。这些乐器在敦煌壁

---

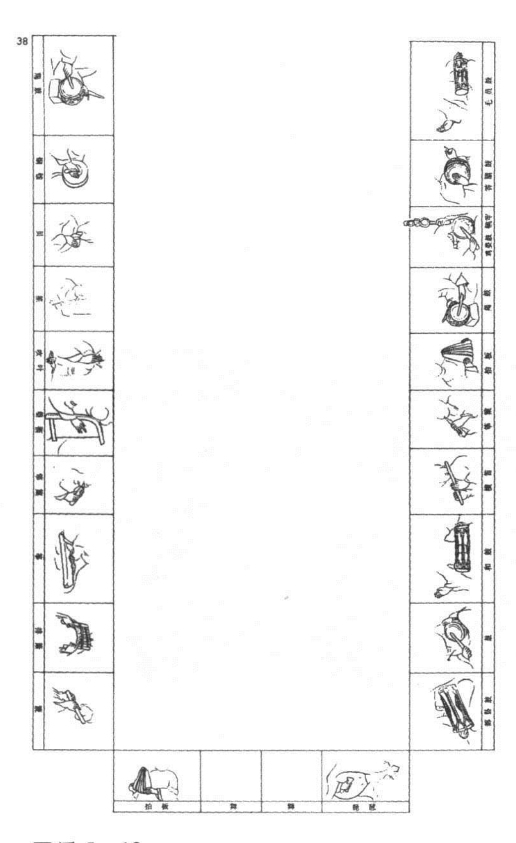
① 《新唐书·礼乐志》载：“后又诏道调法曲与胡部新声合奏。”

② 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 北京：人民音乐出版社，1981(1). 第 219 页

③ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 85 页

④ 隋唐之笛，有长笛、中管、短笛之别，出于羌中。篪则是横笛，无嘴，加嘴者，谓之义咀(嘴)笛。

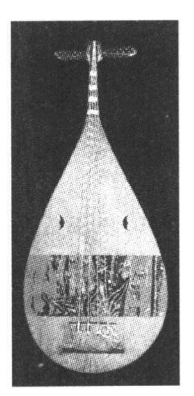
⑤ 唐时轧筝是以竹片“润其端而轧之”的一种新型乐器，清乐筝则是以长寸余的骨爪代手指而演奏的一种乐器。



■图 5 - 12

画和出土的墓葬中都有记载。如成都五代前蜀王建(847—918)墓棺床上的精美浮雕乐舞中就有 22 种乐器(图 5 - 12)①。

琵琶无疑是这一时期盛行的一种乐器。它进入中国较早,后汉刘熙在《释名》中就说:"批把本出于胡中,马上所鼓也,推手前曰批,引手却曰把。"由此可知,琵琶是秦汉之际就由西域传入。琵琶有直项和曲项、四弦和五弦之别,四弦曲项琵琶(图5 - 13)②是"竖头箜篌之徒,非华夏旧器"。它起源于西亚的融合着波斯和印度文化的犍陀罗文化地区,经天山南麓的于阗,于汉代传入中国的。五弦直项琵琶来源于龟兹,于 4 世纪下半叶的北魏通过印度的佛教活动传入中国的。③ 与以上两种琵琶相似的还有中国固有直项、琴身梨形阮咸(如敦煌莫高窟壁画中的阮咸[图 5 - 14])④,它因晋代阮咸善弹此器而得名。它们在典籍中分别叫"琵琶"、"五弦"、"阮咸"。



■图 5 - 13



■图 5 - 14

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社,1988(1). 第 92 页

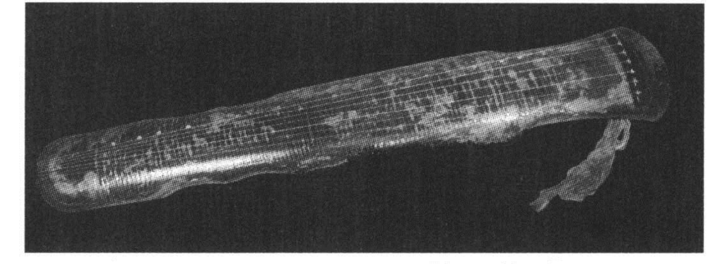
② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社,1988(1). 第 103 页

③ 赵维平. 中国古代音乐文化东流日本的研究. 上海:上海音乐学院出版社,2004(1). 第 195 ~ 211 页

④ 赵维平. 中国古代音乐文化东流日本的研究. 上海:上海音乐学院出版社,2004(1). 第 74 页

隋唐时期的筝相比于秦汉的在弦数上从十二弦过渡到十三弦，在奏法上出现了用骨制的义爪来代替直接用手弹奏，[①]谓之清乐筝。

古琴音乐在记谱法上逐渐形成了“减字谱”，主要的琴人有赵耶利（563—639）、曹柔等。古琴音乐虽然在崇尚胡乐的宫廷音乐生活中颇受冷落，但在士大夫阶层仍有很大的影响。古琴音乐在这一时期开始形成地方性流派，主要有“吴声”、“蜀声”、“秦声”、“楚声”四派。琴曲主要有陈康士的《离骚》，赵耶利改定的《胡笳五弄》，陆龟蒙的《醉渔唱晚》，潘廷坚的《捣衣》，李勉的《搔首问天》、《静观吟》，董庭兰改编的《胡笳十八拍》等，以陈康士的《离骚》最为有名。唐代的古琴制作工艺水平很高，制琴名手甚多，以四川雷氏（如雷霄、雷文）、江南的张氏（如张钺）为代表。存留于世的唐琴有“伏羲式”的“九霄环佩琴”（图5－15[②]）等十五张，这些琴外观精美、声音悠润，明屠隆在《考槃余事》中称：“其龙池凤沼间有舷，余处悉洼，令关声而不散。”这说明唐琴在制作方面比以前有了很大改进。[③]



■图 5 – 15

这一时期，西域乐器极受重视，像玄宗就特喜爱羯鼓，誉之为“八音之领袖”，还亲自创作《春光好》、《秋风高》等数十首乐曲。当时有《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆娑》、《曜日光》等 92 曲。其他胡类乐器还有筚篥也深受欢迎。这些乐器在敦煌壁画中、出土墓葬中都有存留。

在晚唐时期还出现了奚琴和轧筝两种早期的拉弦乐器。奚琴（宋时亦书嵇琴）是胡类乐器，产生自“弦鼗”类乐器，在两弦间放有竹片，用以拉奏，被视为胡琴的前身，它在现在福建泉州的“南音”中还有使用。轧筝形似筝而略小，有弦七条，用竹片擦弦演奏，多用于歌曲伴奏。

二、乐曲

这一时期影响较大的乐曲有唐大曲《霓裳羽衣曲》、《秦王破阵乐》等。有不少诗作赞美《霓裳羽衣曲》，直至南宋时期姜夔还寻得该曲的十八段曲谱。《秦王破阵乐》

---

① 赵维平. 中国古代音乐文化东流日本的研究. 上海：上海音乐学院出版社，2004（1）. 第 185 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988（1）. 第 98 页

③ 金文达. 中国古代音乐史. 北京：人民音乐出版社，1994（1）. 第 234 页［其他十四张唐琴是：春雷（风势式）、大圣遗音（伏羲式）、大圣遗音（神农式）、三张九霄环佩（均伏羲式）、玉玲珑（风势式）、宝袭（师旷式）、太古遗音（师旷式）、枯木龙吟（连珠式）、老龙吟（风势式后改造为仲尼式）、春雷（伏羲式）、飞泉（连珠式）、云和（仲尼式）。］

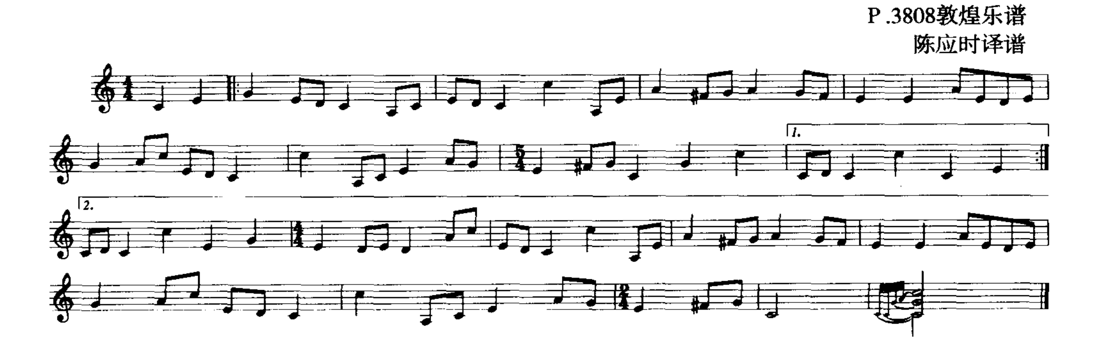
还远播日本，至今还保留有乐谱。这一时期保留乐谱下来最多的当属琵琶谱，通过对其解译，我们了解了唐乐的遗韵。

唐琵琶所用的乐谱于20世纪初在甘肃省敦煌莫高窟的藏经洞被发现，现藏于法国巴黎图书馆，编号有 P. 3539、P. 3719 和 P. 3808 三种。P. 3539 卷写有“散打四声”、“次指四声”、“中指四声”、“名指四声”、“小指四声”等二十个谱字。经中外音乐学家考证，其为“P. 3808 敦煌乐谱”，抄写于 933 年之前，卷中共有 25 首乐曲，分为三组。敦煌乐谱的音高谱字共 20 个，正好合于四弦四相琵琶上的 20 个音位。下面谱例为 P. 3808 敦煌乐谱第 15 曲《慢曲子心事子》原谱（图 5－16）①和译谱。

图 5－16

谱 5－3②：《慢曲子心事子》

乐 5－3：《慢曲子心事子》



《霓裳羽衣曲》是唐开元年间（714—741）的作品，是唐玄宗根据西凉都督杨敬述进献的一印度曲《婆罗门》为素材，结合自身的感受和乐工一起创作而成的。根据白居易在其诗作《霓裳羽衣歌》所述，我们可知该曲共 36 段：“散序”6 段，器乐演奏（各类乐器一次进入），不歌不舞音调悠美（白居易诗：散序 6 段未动衣）；“中序”18 段，节奏平稳，有歌有舞，是抒情性的慢舞；“破”12 段，节奏渐快，有舞但可能无歌（白居易诗：繁音急节 12 遍，跳珠撼玉何铿锵？）这是一套法曲风格的歌舞大曲，经历代文人赞誉传承，逐渐地保留了下来，我们可从姜夔填词的《霓裳中序第一》作品中略知唐宋时它的音调。

---

① 陈应时. 敦煌乐谱解译辩证. 上海：上海音乐学院出版社，2005(1). 第 6 页

② 陈应时. 敦煌乐谱解译辩证. 上海：上海音乐学院出版社，2005(1). 第 95 页

谱 5－4[①]:《霓裳中序第一》

乐 5－4[②]:《霓裳中序第一》



《秦王破阵乐》亦名《破阵乐》，是对唐太宗李世民歌功颂德的大型乐舞。《新唐书·礼乐志》记载，时任秦王的李世民大败叛将刘武周，军中士兵为他而作。李世民即位后，为“不忘本”，进而表明虽以武力平了天下，但还要以文德平复海内。[③] 并于贞观元年(627)由吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等重新创制歌辞，在宴会中使用。表演时有 120 人“披甲持戟，甲以银饰之”。其演出非常有效果，在“享宴”、“天子即位”等场合演奏，能使“坐宴者皆兴”。伴奏乐器以大鼓为主，声势浩大，“发扬蹈厉，声韵慷慨”。[④] 此曲后更名为《七德舞》，并发展成为一部有“三变(段)”、“十二阵”、“五十二遍(曲)”的大型歌舞音乐。[⑤]《秦王破阵乐》曲谱(图 5－17)[⑥]现保存在日本，相传是唐代石大娘演奏的琵琶谱。敦煌莫高窟 217 窟北壁“未生怨”壁画

---

① 杨荫浏、阴法鲁. 宋姜白石创作歌曲研究. 北京：人民音乐出版社，1979(2). 第 42 页

② 李鼎祥. 中国古典音乐欣赏·宋. 北京：中国唱片总公司，1998

③ 欧阳修. 新唐书. 北京：中华书局，1975(1). 第 275 页(《新唐书·礼乐志》载：《七德舞》者，本名《秦王破阵乐》。太宗为秦王，破刘武周，军中相与作《秦王破阵乐》曲。及即位，宴会必奏之，谓侍臣曰：“虽发扬蹈厉，异乎文容，然功业由之，被于乐章，示不忘本也。”右仆射封德彝曰：“陛下以圣武戡难，陈乐象德，文容岂足道哉！”帝矍然曰：“朕虽以武功兴，终以文德绥海内，谓文容不如蹈厉，斯过矣。”乃制舞图，左圆右方，先偏后伍，交错屈伸，以象鱼丽、鹅鹳。)

④ 刘昫. 旧唐书. 北京：中华书局，1975(1). 第 719 页

⑤ 欧阳修. 新唐书. 北京：中华书局，1975(1). 第 276 页

⑥ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 78 页

中有一幅"武乐图"似为此类题材的舞蹈画作(图 5－18)。①

■图 5－17



■图 5－18

三、乐律

隋唐时期的音乐理论与实际创作结合得更紧密了,一反过去"以管定律"之法,而以当时流行的弦乐器如琵琶为对象探讨理论根据。所以,这一时期"宫调"理论突出。

宫调理论在我国传统音乐理论中自成体系,与西方大小调理论有别,由"宫音"和"调声"两个方面组成,"旋宫犯调"是音乐实践中的重要技法。十二律旋相为宫从理论上来说可得八十四调,对这一理论,隋唐五代的万宝常、郑译、祖孝孙、张文收、王朴都提出自己的看法。此外尚有苏祇婆的"五旦七声"三十五调理论。基于音乐理论的实践意义,唐代还提出了燕乐二十八调理论(又称俗乐二十八调)。

(一)苏祇婆的三十五调理论

苏祇婆是龟兹乐人,公元 568 年随突厥皇后进入中原,善弹琵琶,其演奏,"一均之内,间有七声",又有"五旦","旦作七调"。这种在五个不同调高(旦)上,各按七声音阶构成七声调式,可得三十五种调式。这就是苏祇婆琵琶音乐的"三十五调",记载在《隋书・音乐志》中。

(二)八十四调理论

十二宫每宫七种调式,合八十四调。这种理论历来都认为是一种理论存在,缺乏实践根据。但它在不同时期中具有不尽相同的意义和用途,不能一概论之,而应按照不同情况具体分析。②

---

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社,1988(1). 第 78 页

② 陈应时. 中国乐律学探微. 上海:上海音乐学院出版社,2004(1). 第 180—190 页

最早提出八十四调理论的是梁武帝萧衍(464—549),《隋书·音乐志》记载,他自造四通十二笛,又引入五正、二变之音,旋相为宫,故,十二笛可得八十四调。一笛之上,在当时还难于得到结构完全相同的七声调式,只能是理论上存在。

隋代音乐家郑译(540—591)在苏祇婆"五旦七声三十五调"理论的启发下,也在琵琶上试验推演,认为"律有七音,音立一调,故成七调,十二律合八十四调"。[①] 梁武帝十二笛每笛以七声旋相为宫,属"顺旋",而郑译的琵琶以一律为七音,音立一调,属"逆旋",他的这种旋宫转调在方法上与梁武帝的笛上"八十四调"不同。[②]

万宝常(约556—约595)也是隋代音乐家,运用"改弦移柱"的方法"旋相为宫"得七调、十二宫合八十四调。他与郑译在转调的方法不是同一体系,但在调高的表达方式上,都不是"十二宫每宫七种调式"的八十四调,在这一点上是一致的。[③]

祖孝孙是跨隋唐两朝的乐官,他于唐武德、贞观年间(626—628),作过《大唐雅乐》,共十二套,三十二曲,合八十四调。他的八十四调法与前几位都不同,他强调的是一均中包含的宫、商、角、徵、羽五种调式,在十二均上所形成的"六十声",而其"变徵调式"和"变宫调式"都是比它们低一律的"徵调式"和"宫调式"。因此,从调高来说,一均有七调,十二均合八十四调。从调式来说,每均只有五种调式,十二均合不同调高的六十种调式。[④]

王朴(906[一作915]—959)是五代时期的律学家,他在律准上做试验后上奏说:"均有七声(即宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵),声有十二均,合八十四调,歌奏之曲,由之出焉。"王朴的一架黄钟律准能奏"黄钟调七均",十二架律准能奏八十四均。所以,他的八十四调实为"八十四均"。[⑤]

(三)燕乐二十八调

隋唐燕乐融合了西北少数民族和中原的音乐,因此,燕乐二十八调即是存在于这种音乐中的音阶、调式。在《唐会要》、段安节《乐府杂录》、《新唐书·礼乐志》中都有关于燕乐二十八调的记载。《乐府杂录》:"太宗朝,三百般乐器内挑丝、竹为胡部,用宫、商、角、羽,并分平、上、去、入四声。其徵音有其音,而无其调。"之后,分别论述了这四种调式在宫调式的七音上各起调一次,[⑥]得"七宫,每宫四调"的"燕乐二十八调"。详见表5-2。[⑦]

---

① 魏徵等.隋书.北京:中华书局,1973(1).第346页

② 陈应时.中国乐律学探微.上海:上海音乐学院出版社,2004(1).第182页

③ 陈应时.中国乐律学探微.上海:上海音乐学院出版社,2004(1).第183页

④ 陈应时.中国乐律学探微.上海:上海音乐学院出版社,2004(1).第185页

⑤ 陈应时.中国乐律学探微.上海:上海音乐学院出版社,2004(1).第186页

⑥ 修海林编.中国古代音乐史料集.西安:世界图书出版公司,2000(1).第305—306页

⑦ 杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京:人民音乐出版社,1981(1).第261页

表5-2　燕乐二十八调

音高	$^{\#}f^1$	g^1	$^{\#}g^1$	a^1	$^{\#}a^1$	b^1	c^2	$^{\#}c^2$	d^2	$^{\#}d^2$	e^2	f^2
唐俗乐律	倍南	倍无	倍应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
唐雅乐律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
七宫	黄钟宫		太族宫 沙陁调 正宫 正宫调	高宫 高宫调		中吕宫		林钟宫 道调 道调宫		南吕宫	仙吕宫	
七商	黄钟商 越调		太族商 大食调 大石调	高大食调 高大石调		中吕商双调		林钟商 小食调 小石调		南吕商 水调 歇指调	林钟商 林钟 商调	
七羽	黄钟羽 黄钟调		太族羽 般涉调	高般涉 高般涉调		中吕调		林钟羽 平调 正平调		高平调	仙吕调	
七角	越角 越角调		大食角 大石 角调	高大食角 高大石 角调		太族角双角双角调		小食角 小石角调 正角调		歇指调 歇指角调	林钟角 林钟角调	

（四）后周王朴律

王朴，五代周世宗时任比部郎中（当时掌管全国财政部门的长官）等职。周世宗显德六年（959），王朴在探索解决“三分损益生律法不能还本黄钟”的过程中提出一种“在纯八度的框架内调整十二律时又首创了缩小三分损益的分母数的生律法”①（时称“新法”）。他认为：“黄钟之声，为乐之端也。半之，清声也。倍之，缓声也。三分其一以损益之，相生之声也。十二变而复黄钟，声之总数也。”②王朴先确定清黄钟

① 缪天瑞．律学．北京：人民音乐出版社，1996（1）．第128页

② 薛居正等．旧五代史．北京：中华书局，1976（1）．第1938页

的长度为黄钟长度的“半数”(9 尺 ÷2 =4.5 尺),其他各律仍按三分损益上下相生。其他各律长度详论如下:“依周法,以秬黍校定尺度,长九寸,虚径三分,为黄钟之管,与见在黄钟之声相应。以上下相生之法推之,得十二律管。以为众管互吹,用声不便,乃作律准,十三弦宣声,长九尺张弦,各如黄钟之声。以第八弦六尺,设柱为林钟;第三弦八尺,设柱为太簇;第十弦五尺三寸四分,设柱为南吕;第五弦七尺一寸三分,设柱为姑洗;第十二弦四尺七寸五分,设柱为应钟;第七弦六尺三寸三分,设柱为蕤宾;第二弦八尺四寸四分,设柱为太吕;第九弦五尺六寸三分,设柱为夷则;第四弦七尺五寸一分,设柱为夹钟;第十一弦五尺一分,设柱为无射;第六弦六尺六寸八分,设柱为中吕;第十三弦四尺五寸,设柱为黄钟之清声。”①王朴的“清黄钟”比旧法所生的增长了 0.06 尺,所以,他在生南吕姑洗两律时,将三分损益分数式(3/4、4/3)中的分母数缩小了,使此两律分别由旧三分损益律的 5.33 尺和 7.12 尺增至 5.34 尺和 7.13 尺。具体数据表述如表 5-3。②

表 5-3　王朴律生律数据

生律次序	律名	王朴“新法”律度验证(分以下四舍五入)	王朴律度(尺)	旧三分律度(尺)
1	黄钟	9.00(尺)	9.00	9.00
2	林钟	9.00 × 2/3 = 6.00	6.00	6.00
3	太族	6.00 × 4/3 = 8.00	8.00	8.00
4	南吕	8.00 × 500/749 ≈ 5.34	5.34	5.33 +
5	姑洗	5.34 × 1000/749 ≈ 7.13	7.13	7.11 +
6	应钟	7.13 × 2/3 ≈ 4.75	4.75	4.74 +
7	蕤宾	4.75 × 4/3 ≈ 6.33	6.33	6.32 +
8	大吕	6.33 × 43 = 8.44	8.44	8.43 +
9	夷则	8.44 × 2/3 ≈ 5.63	5.63	5.62 -
10	夹钟	5.63 × 4/3 ≈ 7.51	7.51	7.49 +
11	无射	7.51 × 2/3 ≈ 5.01	5.01	4.99 +
12	仲吕	5.01 × 4/3 = 6.68	6.68	6.66 -
13	清黄钟	9.00 × 1/2 = 4.5	4.5	4.44 -

① 薛居正等. 旧五代史. 北京:中华书局,1976(1). 第 1939 页

② 陈应时. 中国乐律学探微. 上海:上海音乐学院出版社,2004(1). 第 490 页

第八节 著名音乐家

这一时期的表演艺术家和音乐理论家非常活跃，还兴起了演奏技艺比赛的传统。俗乐的发展，使很大一部分音乐家走进民众的生活。

一、歌唱家

史籍中提到的这一时期的歌唱家有许和子（永新）、李龟年、李鹤年、裴大娘、谢大、御史娘、李郎子、张红红、念奴、李贞信、米嘉荣、柳青娘、何满子、何戡、陈不谦、孟才人、任智方的四个女儿等。

许和子，是吉州（今江西省吉安市）永新县乐工的女儿，被选入宫后，由于皇帝玄宗的喜爱，为其改名为"永新"。开元年间，她是宜春苑的"内人"，她"既美且慧，能变新声"。被誉为可以和韩娥、李延年相比美的歌唱家。她的声音很有穿透力，"喉啭一声，响传九陌"。明皇命李谟为其"吹笛逐其歌，曲终管裂"。一日，明皇在勤政楼前设宴，喧闹声使得歌舞杂技的声音根本无法听到，皇帝欲罢宴离去，情形十分尴尬。永新一唱，广场上"寂若无人"，"喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝"。[①] 足见其歌唱的感染力，许和子在听者的心中留下了极深的印象。一次，有人在广陵的一船上听到了许和子的歌声，断言肯定是她，进去一看，果然是她。原来，她是在安史之乱中逃出宫嫁于平常人士。

其他有名的歌唱家还有教坊乐工任智方的四个女儿，其中：二姑子善于运用声音，深刻地表达凄凉婉转的情调；三姑子唱歌自然，毫不给人紧张之感；四姑子声音结实圆润，"虚静似从天上来"。

《乐府杂录》还记载了大历中叫张红红的歌者，"喉声寥亮，颖悟绝伦"。乐工自撰一曲《长命西女》，叫她隔屏风歌唱，"一声不失"。后招入宜春苑，很得李隆基的宠爱，叫其为"记曲娘子"。

这一时期对声乐理论也有精辟的论述。"善歌者，必先调其气。氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。"[②]这段论述中强调"气"在歌唱中的作用，气之法在"调"，还要有支点，做到自然通畅。

二、乐器演奏家

琵琶方面的演奏家主要有：白明达、裴神符、康昆仑、段善本、李管儿、曹刚、裴兴奴、曹妙达、张隐耸（阮咸）、赵璧（五弦）等。他们多数是祖籍西域家传乐工。白明达是西域龟兹人，创作有《春莺啭》、《万岁乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《泛龙舟》等，

---

① 修海林编．中国古代音乐史料集．西安：世界图书出版公司，2000(1)．第294页

② 修海林编．中国古代音乐史料集．西安：世界图书出版公司，2000(1)．第294页

很得隋炀帝的喜欢。裴神符是西域疏勒人，五弦琵琶名手，唐贞观时期（627—649）创手弹琵琶技法，谓之“搊琵琶”。创作有《火凤》、《倾杯乐》、《胜蛮奴》等琵琶名曲。康昆仑是随突厥皇后来中国乐人的后裔，祖籍康国，是唐贞元时期（785—805）长安最有名的琵琶高手之一，善弹《羽调绿腰》和《凉州》。段善本是庄严寺和尚，勤奋好学，技艺精湛，白明达叹为“神人也”，连康昆仑、曹善才也不及他。段善本培养了很多学生，比较有名的有李管儿，是段善本后最有名的琵琶演奏者。曹刚是曹氏家族三大家中最受人推崇的琵琶家，其手指灵巧、弹姿优美，“善运拨若风雨”。五弦方面有裴神符、赵璧等。阮咸方面有张隐耸等。

筝方面的演奏家主要有：元和至太和中的李青青、龙佐，大中以来的常述本、史从、李从周等。

筚篥演奏家，如李龟年、张野狐、尉迟青、王麻奴、黄日迁、刘楚才、尚陆之、史敬约等。

由于唐玄宗对羯鼓的喜爱并参与演奏与自创新曲，许多王公大臣如汝南王李琎、宋王府璟等都是演奏羯鼓的好手。其他还有李花奴、李龟年、王文举等都是演奏羯鼓的好手，其中，李花奴很得玄宗皇帝的赏识，“召花奴将羯鼓来为我解秽”。

方响演奏家有郭道源、吴缤等。拍板演奏家有黄幡绰。

古琴演奏家有贞元中的雷生、孙息，太和中有贺若夷、甘党等。

三、歌舞艺人

这一时期的歌舞多以集体舞为主，在《乐府杂录》没有记载，在绘画中或《教坊记·补录》中偶有提及。主要有安叱奴、公孙大娘、王屋山、沈河翘、庞三娘、颜大娘、魏二等。主要代表作有：公孙大娘的《剑器》、沈河翘的《何满子》、王屋山的《绿腰》、小蛮的《杨柳枝》等。

散乐艺人有黄幡绰、张野狐、李仙鹤、曹叔度、王大娘、李可及等。

四、音乐理论家

这一时期在理论与实践的结合上，音乐理论家们作了卓有成效的探索。主要有隋代的万宝常、郑译，唐代的祖孝孙、张文收，五代后周的王朴等。

万宝常是北齐、周、隋间人。善弹琵琶，北齐时，接触了大量的龟兹音乐。隋朝时，任太常乐工。开皇初年（581），他受苏祇婆龟兹琵琶“五旦七声三十五调”的启发，运用“水尺为律”，“改弦移柱之变”，创立八十四调理论，又撰乐谱 64 卷，但未被当局信任。

祖孝孙于隋开皇中任协律郎，唐代任太常少卿。他与协律郎张文收协同研制了八十四调（其八十四调理论详见第八节），制定了大唐“十二和”雅乐及其乐仪。他就雅乐而言：雅乐只用五声音阶和黄钟宫均，所以，调式虽变，音阶排列不变，只有俗乐才随律定均。

王朴是后周乐官，字文伯，少举进士，显德六年(959)奉诏定律。他仿京房之法作十三弦准；在探索“三分损益”还本黄钟的过程中，发明王朴律（时称“新法”）；在宫调理论的探索中，创制八十四调，以均主之声为中心，“七声迭应而不乱”。他的这一理论集中总结了隋唐以来关于“宫调”的主要学说，提出了更为确切的看法。①

五、音乐思想家

隋唐时期，虽然对胡乐、民间音乐极为重视，但“重雅轻俗”和“雅俗”的争论仍然存在，反映在各自的著述言论中。复古者认为只有“正声”才能起到良好的社会作用，杜佑则强调“古乐”，反对民间音乐、外族音乐。但胡俗乐的盛行是阻挡不了的。

唐太宗李世民(599—649)是一位比较开明的统治者，能任用贤能，从善如流，闻过即改。视民如子，不分华夷。开创“贞观之治”。在音乐观上，他认为，像《玉树后庭花》这样的俗乐，本身并没有什么不好，之所以与“亡国”联系在一起，是因为当时政治腐败本身造成的。他并不否认音乐艺术的教育功能，很重视音乐在其政治生活中的作用，但不承认音乐能对政治起决定性的影响。他虽不重视民间音乐，但也不害怕它，积极地利用它，否认音乐的阶级性。这对民间音乐的发展是有利的。

白居易(772—846)是唐朝的大文人，熟知音律，并能弹奏古琴，爱听乐器演奏、唱歌，爱看大曲的表演，在其诗作或文章中对音乐有独到的见解和评价。他肯定音乐对政治的作用。人民通过音乐作品的表演表达自己的喜怒怨恨，甚至对政治的赞与恨。音乐要表达自己的感情，他对“雅乐”派所强调古乐器和古乐曲，提出了其相反的看法。人心的动乱，与乐器的古今无关；音乐的好坏，也与乐器、乐曲的古今无关；决定人心安定的根本因素在于政治的清明。他还强调音乐的形式和技术是为内容服务，要使音乐有积极的作用，一定要有好的思想感情（内容）。白居易非常重视俗乐，对当时流行的乐器如琵琶、阮咸、筚篥等的演奏及民间歌舞音乐写了很多称赞的评论诗篇。但对那些一味崇尚“胡乐”甚至丧失民族气节的士大夫，他也是不满的。认为掌管“雅乐”的那些太常“执礼乐之器，而不识礼乐之情”。对雅乐和雅乐派取十分藐视的态度。对雅乐的彻底否定（认为其毫无价值），也是其局限性一面。在发展民族音乐方面，他不主张音乐的融合，严斥那些盲目“学胡”的不良风尚。

第九节　音乐理论著作

隋唐时期，音乐理论著作显著增多。《隋书·经籍志》“乐类”中列音乐专著42部，在“字类”、“历数”中亦有。《唐书·艺文志》“乐类”列专著有32部，其他类如“小学类”中也有音乐有关的部分。除了这些“正史”中音乐资料，还有《乐书要录》、

---

① 夏野.中国古代音乐史简编.上海：上海音乐出版社，1989(1).第113、114页

《教坊记》、《羯鼓录》、《乐府杂录》等对后世的音乐理论研究很有价值。

一、《乐书要录》

《乐书要录》是唐武则天组织元万顷等人员编写的，共 10 卷，成书于久视元年（700），亦有学者认为成书于 675—689 年间。该书是对唐武则天前乐律学的总结。唐开元年四年（716），遣唐使吉备真备回日本时将此书带回国（亦有学者认为日本天平七年，即 735 年），至今仍有 5、6、7 卷残存。著者元万顷（生卒年不详），是武则天时凤阁侍郎。

该书对生律法和旋宫转调等问题进行了专门地论述，主要对"音声之源"、"七声相生法"、"三分损益之法"、"历八相生意"、"旋宫法"等方面进行了论述。提出"形、气"是声音的源头，声音虽然有高下之分，但只能在十二律内进行，十二律是天地之气，十二月循环的自然恒数；七声的"隔八"相生法；对七声中"二变"的意义进行了确定："五声二变，经纬相成，未有不用变声能成音调者。二变者，宫徵之润色。"

二、《教坊记》

《教坊记》是唐崔令钦撰写，共一卷，成书于代宗宝应元年（762）后。全书总共4 000字不到，所记录的是唐开元、天宝年间（714—756）乐部内教坊的制度和轶事。著者崔令钦（生卒年不详），开元时曾官著作佐郎，历左金吾仓曹参军，肃宗时任仓部郎中。

该书主要内容：其一，记载教坊的制度与人事，两京的左右教坊乐人构成，概括地叙述了音乐的制度、教坊歌舞的概况及散乐杂技的纪事。其二，记载了杂曲的曲名，唐代俗称的"曲子"是唐朝音乐发展的重要成就，是隋唐燕乐的主要部分，但对其记述的史籍很少，此书共记载了 284 首曲名，是了解唐代俗乐的重要线索，其中有清乐、诗体辞和长短句体的辞。其三，大曲的曲名。唐代大曲包括器乐曲、歌曲舞曲组成的、综合了胡乐和俗乐的融合体，共记载了 46 大曲，著有《霓裳羽衣曲》、《玉树后庭花》、《绿腰》等。其四，表演体系的乐曲纪事：后叙曲调本事五则。作者追记初唐、盛唐时期有关音乐、歌唱、舞蹈、戏曲、百戏等；大曲亦包含舞曲、戏曲以及雅乐有关部分。这是一本研究唐代宫廷乐舞的重要参考文献。

《教坊记·序》现存于《全唐文》卷 396，对了解写作此书的前因后果及书中尚残轶部分有一些帮助。《教坊记·补录》收录在曾慥《类说》卷七。补述了百戏、歌舞两方面内容。

三、《羯鼓录》

《羯鼓录》是唐南卓所著的笔记形式的专著，约成书于宣宗大中四年（850）①。

① 书分前后两录，"前录"成于大中二年，"后录"成于大中四年。

著者南卓(生卒年不详),字昭嗣,曾官拾遗、松滋令、洛阳令,宣宗大中年间为黔南观察使。记载了唐玄宗至大中四年约30年的历史,分前录和后录两部分。此书前录首叙羯鼓源流、形状,次叙玄宗以后有关故事;后录载崔铉所说宋璟知音事,附录羯鼓诸宫曲名,调名多用梵语,以本龟兹、高昌、疏勒、天竺四部所用之故。和《教坊记》一样,此书是研究唐代音乐艺术、宫廷生活和社会风气的重要参考资料。叙述了羯鼓源流以及玄宗以后的音乐生活故事。记载了唐代音乐故事14件、唐乐曲131首。后录述及宫调及乐曲88首、佛曲10首以及食曲33首,是古籍中描写鼓的唯一专著。

四、《乐府杂录》

《乐府杂录》是唐段安节撰写的,共一卷,成书于唐昭宗乾宁年间(894—898)。作者段安节系文宗朝宰相段文昌之孙、《酉阳杂俎》作者段成式之子。在《新唐书》卷89《段志玄传》后,有段安节的小传,为乾宁中国子司业(894—898),善乐律,能自度曲。该书晚于《教坊记》,对《教坊记》有所补充。书中原序说:"安节以幼少即好音律,故得通晓宫商……尝见《教坊记》亦未周详,以耳目所接,编成《乐府杂录》一卷。"此书是研究唐代礼乐制度、音乐、舞蹈、百戏的专门论著。内容可分为三大部分:其一,唐代礼乐制度的九个部门:"雅乐部"、"云韶乐"、"清乐部"、"鼓吹部"、"驱傩"、"熊罴部"、"鼓架部"、"龟兹部"、"胡部"。书中所记的制度与两《唐书》音乐、礼乐志有异,而两《唐书》均是后人所撰,可知有唐代音乐体制的变化,特别是对晚唐宫廷音乐及俗乐有较高的参考价值。其二,记载唐玄宗以后歌舞、俳优(杂戏)、乐器、乐曲、乐调,兼及一些当时比较活跃的音乐家及其活动,为研究唐代乐舞的重要资料。其三,乐律宫调,是了解隋唐燕乐二十八调的有力证据。尤其珍贵的是,它不为俗见所囿,为社会地位低下的歌唱家、琵琶家、演奏家立传,因而提高了《乐府杂录》在唐代文化史上的地位。后世常以书中记琵琶的精彩一节抽出,题为《琵琶录》。

复习思考题

1. 名词解释

曲子　《乐府杂录》　参军戏　变文　教坊　《秦王破阵乐》　万宝常　王朴律　许和子

2. 论述题

(1)隋唐时期七部乐到十部乐的形成。

(2)唐大曲的结构。

(3)唐代宫廷音乐机构的种类及职责。

(4)隋唐燕乐在宫廷中的地位。

(5)隋唐时期的音乐思想。

第六章　宋元时期的音乐

（960—1368）

第一节　概　　述

公元960年，宋太祖赵匡胤发动兵变夺取后周政权，宋朝建立；1368年，明太祖朱元璋率起义军灭元称帝，元朝灭亡。这之间的四百余年，就是历史上的宋元时期。我国宋元时期的封建社会，在政治、经济和文化等方面都发生了重大变革，从而直接导致这一时期的音乐，具有了与前不同的、鲜明的时代特征。

宋之前的唐朝宫廷燕乐，是当时中国音乐艺术最高成就的代表。这一成就的获得，与唐朝盛极一时的国力和国际性地位密不可分。而唐后期的战乱和随后五代十国的分裂割据，以及宋代中国实际上处于宋、辽、西夏、金、元等各政权鼎峙分治的局面，决定了宫廷音乐活动的趋势必然从盛唐恢弘规模的高峰逐渐下滑，不复以往的辉煌。因此宋朝的宫廷音乐大致具有以下两个方面的特点：

宫廷音乐艺术向着小型、精致的审美趋向发展。如唐代大曲在北宋时已不再表演全曲，而仅仅裁取大曲中的一段或几段音乐进行演奏，称之为“摘遍”；[①]乐器独奏和小合奏等具有独立地位的纯器乐形式也开始盛行于宫廷，并体现出高超的演奏技艺。

宫廷音乐规模随着朝廷内外交困的加剧而缩小。到了偏安一隅的南宋，教坊这一掌管与从事宫廷音乐艺术表演的机构始被废止，后再建再废。教坊被废后朝廷需要音乐活动时，则随时凑集宫廷所属各处的乐工和“衙前乐”乐工（承担官府乐务的民间乐器表演者）以及临时雇用民间乐人，略加训练后进行表演。

宫廷音乐地位的下降，并不意味宋元时期的整体音乐出现了衰微现象。此消彼长的是宋元时期市民音乐异峰突起，在宋元及宋元以后，牢牢占据了时代音乐的显要

---

① ［北宋］沈括．梦溪笔谈．上海：上海书店出版社，2003(1)．第36页（《梦溪笔谈》卷五：“所谓大遍者，有序、引、歌、𩐨、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者，裁截用之则谓之摘遍。今人大曲皆是裁用，悉非大遍也。”）

地位。

宋元时期的社会，商品经济空前发展，城市（镇）人口急剧增长，其兴旺程度大大超越了汉唐两代。如北宋十万户以上的城市从唐代的十几座增加到了四十余座，南宋都城临安（今浙江杭州）的人口则高达120余万。于是宋代将城市居民单独定等列籍并称之为“坊郭户”。这“坊郭户”的出现，标志着我国的市民阶层从此登上了历史舞台。作为市民阶层的平民百姓，必须依靠出卖劳动力或进行小型商业活动才能维持生计，而他们在辛苦劳作之余又需要有适合自身的娱乐活动来消除疲劳、放松精神，这样，既为满足市民阶层需求，又为表演者、创作者和组织者提供谋生手段的市民文艺就此应运而生，并迅速影响了文人阶层和统治阶层，从而成长为当时的文化主流。而市民文艺中的音乐，也由此成为宋元时期的音乐主流。

宋元时期的市民音乐大致存在以下五个方面的特点：

第一，具有商品经济性质。宋元时期社会的商品化程度较高，这使得风靡社会的市民音乐也被掘出商机。对于百姓来说，去勾栏等表演场地欣赏音乐就是消费商品，需要支付费用；[①]对于音乐表演者、创作者和组织者来说，音乐的表演、创作和组织就是生产与销售商品，他们需要以此谋生。这样，追求利润的动力和由此带来的商业竞争氛围，刺激了市民音乐不断发展。

第二，具有固定的演出场所。宋元时期主要的商业演出场所是“瓦子”中的“勾栏”。“瓦子”又称“瓦舍”、“瓦肆”，取“来时瓦合，去时瓦解，易聚易散”之义，是城镇中商品交易和娱乐活动的集散地。内既有各式店铺和摊子，也有用棚遮盖、用栏杆或幕布围隔而成的表演场子，称为“勾栏”或“乐棚”、“游棚”，观众需付费入场。北宋都城汴梁的几个相邻瓦子，内有大小勾栏50多个，有的可容数千人。南宋都城临安的瓦子勾栏发展更盛，城内外瓦子25处，仅城内北瓦一处就有13座勾栏。元代的瓦子勾栏也仍遍布各地。在勾栏内的表演和观看，可以不避风雨寒暑而日日进行，因此这种固定场所的出现，使得商业性娱乐活动，包括音乐的开展更为兴盛。

第三，具有职业艺人和专业行会组织。勾栏艺人把演出作为养家糊口的长期谋生手段，有的终生固定表演于一个场所；同时，艺人们以专业之分，组织起了自己的行会团体，称之为“社会”。如南宋临安的“社会”有数十家之多，与音乐有关的就有唱赚的遏云社、清乐的清音社和杂剧的绯绿社等。演艺职业和相关行会团体的出现，使艺人们的音乐创作与表演水准能在职业行为和群体交流中得到更有效的提高。

第四，具有主流音乐的地位。市民音乐兴起后，以其追求通俗、参与和娱乐的审美特征迅速吸引了文人阶层和统治阶层。北宋勾栏艺人孔三传创造的诸宫调“士大

---

① 转引自夏野. 中国古代音乐史简编. 上海：上海音乐出版社 1989（1）. 第118页（《太平乐府》载杜善夫《庄家不识勾栏》：“要了二百钱放过咱，如得门上过木坡，见层层叠叠团团坐，抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。”）

夫皆能诵之";[1]宫廷教坊表演的 13 个部类中,杂剧的地位超过了一向列为首位的歌舞;而元杂剧的高度成就,则是关汉卿、王实甫等一批才华横溢的文人投身创作的结果。文人、士大夫和统治者的喜好和参与,表明市民音乐已被整个社会所接受,已成为宋元音乐中的最重要组成部分。

第五,具有以综合艺术音乐为主体的样式,其中的戏曲音乐是时代音乐的代表。在市民音乐中,固然有细乐、清乐等纯音乐的器乐演奏,但绝大多数是音乐与其他艺术门类的结合,如唱赚、鼓子词、诸宫调等歌曲和说唱是音乐与文学的结合,舞旋、舞剑、舞判等舞蹈是音乐与舞蹈的结合,而杂剧、南戏等戏曲更是音乐与戏剧、舞蹈和文学的多项综合。后者以其孕育千年,吸收了歌曲、歌舞、说唱等诸多艺术精华的综合性形式,体现了宋元时期的最高艺术成就。戏曲的确立和成熟,使戏曲音乐随之成为市民音乐,也是整个时代音乐的代表。

综上所述,宫廷音乐的衰落和市民音乐的崛起,是宋元时期音乐艺术的两个重要特征。它们的出现,标志着宋元音乐与唐代相比,发生了历史性的转折变化:时代音乐的主流由宫廷转向了民间市民,时代音乐的代表性形式由歌舞音乐转向了戏曲音乐,时代音乐的表演和创作增添了商品经济的成分。这些转折变化,为宋元音乐的发展注入了强劲的动力,从而推动着这一时期的音乐攀上了历史的新高峰。

第二节　歌曲艺术

源远流长的我国歌曲艺术,进入宋元时伴随着市民音乐的勃兴,呈现出空前繁荣的景象。无论是瓦子勾栏、茶坊酒肆、里巷村落还是宫廷或仕宦府第,到处传唱着各式各样的歌曲。其中,具有突出艺术成就的是宋代的曲子、唱赚和元代的散曲。

一、曲子

"曲子"一词,既可统指一种出现于隋、成长于唐和五代而鼎盛于宋代的词体歌曲形式,也可单指其用于填词的曲调部分。曲子的歌词部分被称作"曲子词",在唐以前以整齐句式为主,唐末和五代以来转向了长短句形式。到了宋代,长短句式的曲子词被称作"宋词"。由于长短句式歌词的出现带来了新的审美风格、丰富的音乐节奏变化和更为自由的情感表达,因此从民间到宫廷,曲子的演唱风靡一时,文人们也纷纷填词创作以应需要,从而使宋代成为一个词体歌曲高度发展的时代。同时,作为曲子歌词的宋词,也渐渐发展成为独立的文学体裁,与唐诗并列于中国古典诗词的艺术之巅。

---

① [南宋]王灼.碧鸡漫志.卷二.中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(一).北京:中国戏剧出版社,1959(1).第 115 页

宋代曲子的创作方法主要有旧乐填词和新创词曲两类:前者以隋唐以来的曲子、民歌以及大曲、法曲的片断等固有曲调作为曲牌填入新词,填词时可作"减字"(减少原词字数)、"偷声"(增加原词字数)、"摊破"(增加原曲乐句)和"犯调"(一指把不同曲牌的乐句连接组成新曲牌,另一指变调高和调式)的不同变化;后者是作者自己创作歌词和曲调,称"自度曲",其创作次序常为先作词,后按词创曲。

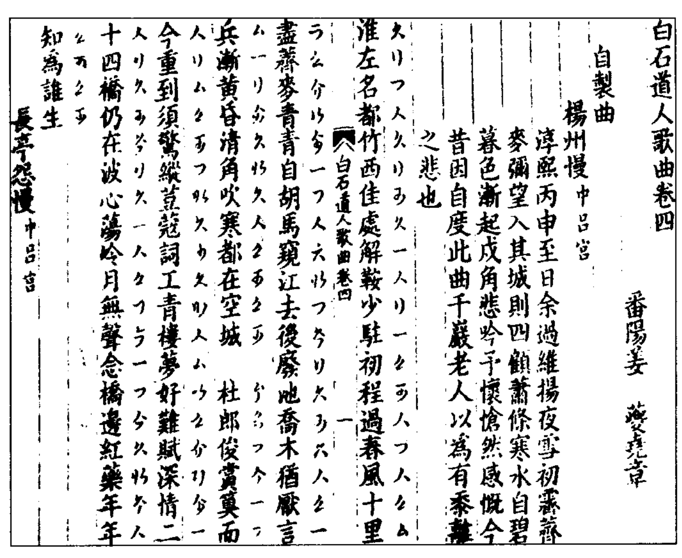
宋代曲子形式多样,常有"令"、"慢"、"引"、"序"、"近"、"歌头"等源出大曲某一结构部分的类别,如【调笑令】、【浪淘沙令】等属于"令"一类短小的曲牌;【声声慢】、【木兰花慢】等属于"慢"一类较长并抒情的曲牌。另有其他分类的名称,如:"叫声"是根据民间各种歌吟与卖物之声作艺术加工后形成的一种曲子形式;"嘌唱"是击鼓演唱令曲并加变奏的一种曲子形式;"小唱"是清唱出自大曲的慢曲、引、近、破等曲牌并用手执拍板击拍伴奏的一种曲子形式。

宋代曲子的结构有单段体和两至多段体两类:令曲有单段体曲式,多数曲子分为两段,称上下阕或前后阕,较长的则多至三四段。

宋代曲子拥有大量曲牌和大批词作名家,丰富的曲牌是当时及后世多种音乐形式的主要构成因素,特别是为唱赚、诸宫调、杂剧和南戏等其他综合性音乐艺术的形成奠定了基础。而在众多词人中,以词曲相兼而知名者有柳永、周邦彦、姜夔和张炎等,但传之今世的只有姜夔一人的词作附有曲谱。

姜夔(约1155—1221),字尧章,号白石道人,世称姜白石,江西鄱阳人,南宋诗词名家与音乐家。姜夔少年时即在文坛显露头角,成人后怀才不遇,过着四处漂泊、寄人篱下的生活,晚年定居临安。他写下了大量诗词作品,抒发了对民族危难的关切和人生的感慨。姜夔不仅工于诗词,也能吹箫、弹琴与作曲,并颇有音乐理论造诣,曾向朝廷进献《大乐议》和《琴瑟考古图》各一卷,以及《圣宋铙歌鼓吹曲》歌词14首。他在音乐史上的主要贡献是,为后人留下了附有乐谱的《白石道人歌曲》词曲集,其中收入自度曲和古曲等词17首,旁附宋俗字谱;祀神曲《越九歌》词10首,旁附律吕字谱;以及琴歌《古怨》词1首,旁附减字谱。这一存有宋代词曲音乐实例的歌曲集,是我国极其珍贵的音乐遗产,其中他的14首自度曲如《扬州慢》(图6-1①)等是我国现存最早的有明确作曲家的声乐作品,琴歌《古怨》是现存最早用减字谱记录的琴乐作品。

① [南宋]姜夔.白石道人歌曲卷五.见清乾隆张奕樞刻本.成都:四川人民出版社,1987(1).第1页



白石道人歌曲卷四

自製曲　番陽姜　夔堯章

揚州慢 中呂宮

淳熙丙申至日余過維揚夜雪初霽薺麥彌望入其城則四顧蕭條寒水自碧暮色漸起戍角悲吟予懷愴然感慨今昔因自度此曲千巖老人以爲有黍離之悲也

淮左名都竹西佳處解鞍少駐初程過春風十里盡薺麥青青自胡馬窺江去後廢池喬木猶厭言兵漸黃昏清角吹寒都在空城　杜郎俊賞算而今重到須驚縱荳蔲詞工青樓夢好難賦深情二十四橋仍在波心蕩冷月無聲念橋邊紅藥年年知爲誰生

白石道人歌曲卷四　一

長亭怨慢 中呂宮

■图 6－1

谱 6－1①:《扬州慢》

乐 6－1②:《扬州慢》

宋·姜夔词曲

杨荫浏　译谱

淮　左　名　都，竹　西　佳　处，解　鞍　少　驻　初　程。过

春　风　十　里，尽　荠　麦　青　青。自　胡

马　窥　江　去　后，废池　乔　木，犹厌　言　兵。渐　黄　昏，清

角　吹　寒，都　在　江　城。杜　郎　俊　赏，算　而

今　重　到　须　惊。纵豆　蔻　词　工，青　楼　梦　好，难　赋　深

情。二　十　四　桥　仍　在，波　心　荡，冷月　无

声。念　桥　边，红　药　年　年，知　为　谁　生。

① 杨荫浏、阴法鲁. 宋　姜白石创作歌曲研究. 北京：人民音乐出版社，1979(2). 第 43 页

② 李鼎祥. 中国古典音乐欣赏·宋. 北京：中国唱片总公司 1998.

《扬州慢》是姜夔自度曲中的代表作之一。作者于淳熙三年(1176)到达扬州时,见扬州被金兵劫掠后满目苍凉,姜夔百感交集,写下此曲。[①]

此曲分上下两阙,上阙词写景为主,下阙词着重抒情。其下阙的旋律安排不按一般词乐与上阙相同或只作"换头"变化的惯例,而是将旋律在换头基础上再作展开,结束前才回到上阙。这一手法既加强了上下两段音乐之间的对比,又使全曲得到了统一。

二、唱赚

唱赚,宋代艺术歌曲形式之一,[②]其特点是以"缠令"和"缠达"的曲式结构,将各类曲牌组合成为套曲进行演唱。

缠令和缠达是宋代的两种曲式结构形式,缠令为前有引子后有尾声,中间由若干同宫的不同曲牌连缀(引子—A—B—C—D……尾声);缠达为前有引子,后由同宫的两个曲牌反复交替(引子—A—B—A_1—B_1—A_2—B_2……)。在唱赚中它们可以被单独运用,也可被混合成更为复杂的结构。

其组合的各类曲牌来源广泛,既有传统的曲子,也有当时汉族和少数民族的民歌。其中,南宋勾栏艺人张五牛根据民间"鼓板"中四段结构的【太平令】所创的新曲调【赚】,因独具特色而成为唱赚常用的重要曲牌。

唱赚常见的表演形式为歌者一人击鼓演唱,另一人拍板,还有一人吹笛伴奏(图6-2)[③]。其表演者是专业唱赚艺人。南宋社会还有专业唱赚艺人的行会团体遏云社,该社发布《遏云要诀》一文,对唱赚的演唱注意事项作了详细的规定。

在唱赚的基础上,南宋末年又出现了"复赚"的形式,用于歌唱整本的爱情和英雄铁骑故事,其曲式可能是多套唱赚的连接使用。

通过艺人们的努力,唱赚成为体现当时最高水准的歌曲艺术之一,它的曲牌套曲形式,很快被随后新兴的诸宫调、杂剧、南戏等说唱和戏曲艺术所采用,由此开创了日后在我国音乐史上具有重要地位的曲牌体音乐的先河。

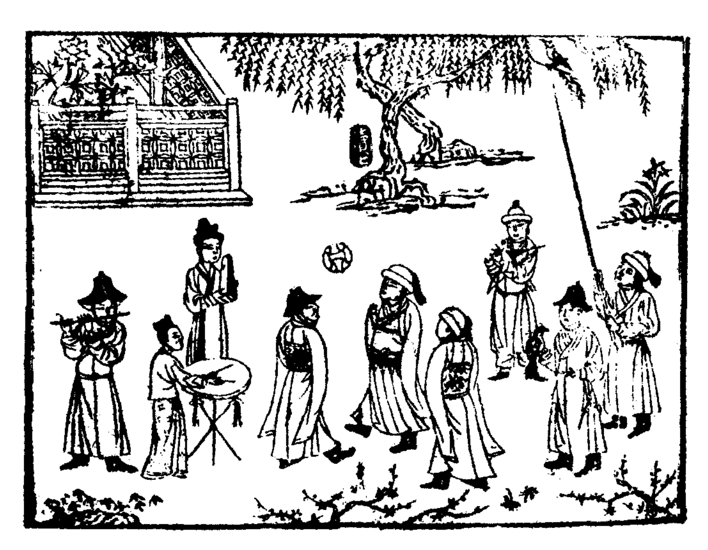
现存唱赚曲调实例,仅见于南宋陈元靓《事林广记》一书,载有俗字谱记写的黄钟宫【愿成双】套曲(无词)。该曲结构为带【赚】的缠令,由下列曲牌组成:【愿成双令】(引子)→【愿成双慢】→【狮子序】→【本宫破子】→【赚】→【簇胜子急】→【三句

---

① 姜夔在《扬州慢》的小序中说明了创作该曲的背景和动机:"入其城,则四顾萧条,寒水自碧,暮色渐起,戍角悲吟。余怀怆然,感慨今昔。因自度此曲。"

② [南宋]吴自牧.梦粱录.杭州:浙江人民出版社,1984(1).第193页(卷二十:"凡唱赚最难,兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声,接诸家腔谱也。")

③ [南宋]陈元靓.事林广记.中央音乐学院中国音乐研究所编.中国古代音乐史料辑要(第一辑).北京:中华书局,1962(1).第699页



■图 6－2

儿】(尾声)①。

三、元散曲

散曲是元代时在宋代曲子基础上形成的一种具有新音乐风格和语言特色的歌曲形式。它的音乐及歌词体与元杂剧相同,二者并称元曲。其区别主要在于表演形式:散曲是用于抒情、写景和叙事的纯声乐形式,而杂剧是以人物角色用歌舞和念白表演故事的综合性戏曲形式。

与宋代曲子一样,散曲的创作方法也是旧乐填词和新创词曲两种,其歌词也是长短句,但更为口语化并常使用衬词。其曲牌来源为北方少数民族进入黄河流域所带来的音乐,以及宋元社会流行的各种曲调,还有一定数量的创作旋律。大量新曲牌和新诗体歌词的注入使散曲的总体音乐风格与宋代曲子有所区别。

散曲的作者是汉族和少数民族的文人、士大夫和艺人,作品常表现山林隐逸和男女风情的题材。其演唱者往往是具备一定专业技巧的演员和歌女,演唱场合多在文人士大夫遣兴娱宾的青楼茶肆或私人宴会。因与杂剧的演出场地不同,散曲一般不用锣鼓,只用丝竹乐器组成乐队伴奏。

散曲的曲体形式有小令、带过曲和散套三种。

小令,又称叶儿,是散曲独用的单个曲牌形式。如元代张可久的越调小令《凭栏人·江夜》。

---

① [南宋]陈元靓.事林广记.见中央音乐学院中国音乐研究所编.中国古代音乐史料辑要(第一辑).北京:中华书局,1962(1).第721页

谱 6-2①:《凭栏人　江夜》小令(越调)

乐 6-2:《凭栏人　江夜》小令(越调)

张可九词
九宫大成南北词宫谱
孙玄龄译谱
吴婷婷演唱



带过曲,是散曲中前无引子,后无尾声,两三个同宫曲牌连缀而成的固定组合形式。如曾瑞的南吕宫带过曲《惜花春走已早》,全曲是三个曲牌的组合:【骂玉郎】过【感皇恩】、【采茶歌】。

散套,又称套数,是散曲中前有曲牌作引子,后有尾声,中间由若干同宫曲牌连缀而成的套曲形式。如朱庭玉的南吕宫套曲《一枝花·女怨》,全套曲牌为:【一枝花】→【玉娇枝】→【乌夜啼】→【斗鹌鹑】→【赚煞尾】。

散曲的流行,对后世明清小曲的发展产生了直接而重要的作用。

第三节　说唱音乐

从宋代开始,我国的说唱艺术进入了历史上的第一个高潮阶段。在延续前代的基础上,宋元的说唱曲种迅速成长并大放异彩。自此,伴随着说唱艺术的发展,我国音乐形成了说唱音乐这一新的体裁类别。

宋元时期的说唱艺术丰富多样,如:有沿用于唐代,以散文与韵文交替、以说为主叙述故事的说话一类,包括小说、说经、讲史、说诨话等;渊源于唐代道教歌曲,流传于宋元,用渔鼓、简板击节伴奏讲唱故事的道情渔鼓;盛行于南宋,以说唱"烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事",吸引城市青年的涯词(又作崖词)②以及由路歧(宋代对流浪演出的民间艺人的称谓)表演、鼓或琵琶伴奏,深受农民喜爱的陶真,

① 孙玄龄.元散曲的音乐.北京:文化艺术出版社,1988(1).下册.第 453 页

② 吴自牧.梦粱录.杭州:浙江人民出版社,1984(1).第 194 页("凡傀儡,敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事。话本或讲史,或作杂剧,或如崖词"。)

等等。

其中,既有较多史料记载也有留存作品的说唱艺术有鼓子词、诸宫调和货郎儿等,它们是宋元说唱曲种的代表。

一、鼓子词

宋代的一种说唱艺术,因歌唱时主要用鼓击节而得名。其结构特点是一个节目只用一个曲牌反复演唱。

鼓子词最初是一种用单个曲牌反复歌唱多段词文的艺术歌曲形式。如北宋欧阳修的《十二月鼓子词·渔家傲》,用【渔家傲】曲牌分唱十二个月的景色。后来加入说白和管弦乐器伴奏,以讲与唱相间的形式来叙述故事,由三人以上配合表演,由此发展成为说唱艺术。其表演形式为一人说唱,另有人伴唱与管弦乐器伴奏。如赵德璘的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》,全篇 12 段,每段都是先说故事,后唱商调【蝶恋花】曲牌。该作品取材于唐代元稹的传奇小说《莺莺传》,是目前唯一能确定为宋代流传至今的鼓子词。

二、诸宫调

宋元时期一种结构庞大的长篇说唱艺术,由北宋汴京(今河南开封)勾栏艺人孔三传所创。它的歌唱部分由多套曲牌组成,每套曲牌使用一个宫调,但各套的宫调则不同,故得名。其曲调来源于唐宋大曲、曲子和市民音乐中的各种乐曲,其表演形式为一人讲唱到底,同时自击鼓或者锣和界方(水盏),另有拍板和笛伴奏。

现存最完整的一部诸宫调作品是金代董解元[①]的《西厢记诸宫调》,它的音乐部分共用正宫、道宫等宫调 14 个,曲牌 151 个,含变体则有 444 个。其曲调与调式调性的丰富,结构的复杂,充分表现出宋金说唱音乐所达到的艺术高度。下例为《西厢记诸宫调·满庭霜》。

谱 6-3[②]:《西厢记诸宫调·满庭霜》

乐 6-3:《西厢记诸宫调·满庭霜》

吴婷婷演唱



① 解元,金元时期对文人的统称。

② 东方音乐学会编. 中国民族音乐大系·古代音乐卷. 上海:上海音乐出版社,1989(1). 第 142、143 页



三、货郎儿

宋时流行于民间的歌曲，元时演变成一种说唱艺术形式。宋代把沿街挑担叫卖的民间小商贩称作货郎儿，其叫卖音调被不断加工，后定型为一个曲牌，沿称为《货郎儿》或《货郎太平歌》。元代民间艺人将其分作前后两部分，中间插入说白和其他曲牌以讲唱故事，由此成为一种说唱，其名仍称货郎儿。

这种说唱货郎儿因插入其他曲牌而又称“转调货郎儿”。根据故事需要，几个不同的转调货郎儿还可联套使用。其表演不入勾栏而专在底层百姓中做场，形式为一人讲唱，同时一手摇串鼓，一手打板伴奏。《元典章》有恐聚众惹事而明令禁唱货郎儿的记载，表明说唱货郎儿在当时民间十分盛行。

说唱货郎儿的实例，现只能在元杂剧描写说唱场面（戏中戏）的内容中见到。如元杂剧《风雨像生货郎旦》第四折中存有说唱货郎儿，其歌唱部分是一种由货郎儿本调和八个转调货郎儿连接而成的套曲形式：

一起：货郎儿本调

二转：货郎儿头——卖花声——货郎儿尾

三转：货郎儿头——斗鹌鹑——货郎儿尾

四转：货郎儿头——山坡羊——货郎儿尾

五转：货郎儿头——近仙客、红绣鞋——货郎儿尾

六转：货郎儿头——四边静、普天乐——货郎儿尾

七转：货郎儿头——小梁州——货郎儿尾

八转：货郎儿头——尧民歌、叨叨令、倘秀才——货郎儿尾

九转：货郎儿头——脱布衫、醉太平——货郎儿尾

货郎儿由最初的叫卖音调到歌曲，再到说唱，最后进入戏曲的这一成长过程，典型地体现了我国说唱音乐和戏曲音乐的一条主要发展规律。

第四节　戏曲音乐

我国戏曲从萌芽到确立，历经了千年之久。春秋时，优孟扮演去世楚相孙叔敖的行为，已具有戏剧表演的因素；汉代产生了扮演人物的节目，如角抵戏《东海黄公》；从南北朝到唐朝，又相继出现了以人物角色用歌舞或对白表演故事的艺术形式，如《拨头》、《踏摇娘》等歌舞戏和以说白为主的参军戏，这已是戏曲的雏形。

到了宋元时期，在勃兴的商业性市民文艺浪潮的推动和诸多艺术形式的滋养下，戏曲艺术终于脱胎而出，以杂剧和南戏的两大类别，确立了它的历史性地位。戏曲音乐也就此成为我国音乐中的一个新的体裁样式。

一、宋杂剧音乐

宋杂剧是宋代源出北方的一种戏曲形式。其名唐时就有，北宋时宫廷和瓦子勾栏内都有表演，南宋时在各种伎艺演出中已处于主要地位。它的结构通常为两段：一称艳段，是表演日常生活熟事的开场小段；二称正杂剧，是表演故事的杂剧主体；后面有时加上表演滑稽的尾段，称之散段或杂扮。它的表演已形成固定的角色行当，有"末泥"、"装旦"、"副净"、"副末"、"装孤"和"引戏"等，①前四种相当于后世的生、旦、净、丑。

宋杂剧的音乐来源于唐宋的大曲、法曲、词调和市民音乐中的各种曲调，如唐大曲《六幺》被用于《崔护六幺》、《莺莺六幺》等杂剧，法曲被用于《藏瓶儿法曲》、《孤和法曲》等杂剧，词调《黄莺儿》被用于《三姐黄莺儿》、《卖花黄莺儿》等杂剧，诸宫调被

---

① "末泥"：主要演员兼导演，为男主角；"装旦"：扮演旦角，为女主角；"副净"：滑稽表演；"副末"与"副净"搭档，逗哏取笑；"装孤"：扮演官员；"引戏"：导引戏的角色。

用于《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》等杂剧。其音乐表现形式为歌唱与说白交替出现,通贯全剧,并有乐器伴奏。

金国地区的杂剧,又称院本。因当时北方称艺人的居住处为行院,故得名。院本的结构、音乐和表演形式大致与宋杂剧相当。

二、元杂剧音乐

元杂剧是元代在宋金杂剧基础上发展而成的一种高度成熟的戏曲艺术。它的活动以大都(北京)和杭州的瓦子勾栏为中心,众多文人集聚于此投身创作,一时间名人名作纷纷涌现。仅元代钟嗣成《录鬼簿》所著录的元杂剧作家就有150余名,剧本名目400余种。其中关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》等杰作在我国戏曲史上产生了深远影响。以元杂剧为主体的元曲,成为与唐诗、宋词齐名的时代文化标志。

元杂剧的结构一般为一本四折(折相当于幕或场),有时可外加引子或插部,称作楔子。内容过多时,也可分成多本接连演出,如王实甫《西厢记》全剧就有五本二十折。其表演由曲(歌唱)、宾白(说白)、科(动作)三部分组成,以唱曲为主,多半由旦或正末一个角色主唱到底,其他角色只有宾白和科,偶而唱楔子等次要部分。如《窦娥冤》一剧,就由正旦(窦娥)一人连唱四折的四个套曲。

元杂剧的唱腔为曲牌体,其曲调源出大曲、曲子、鼓子词、唱赚、诸宫调等各种北方的唐宋音乐,也有当时的创作,统称为北曲。其旋律一般为七声音阶,节奏明快,风格刚健。其音乐结构具有一折一宫一套的严密逻辑关系,即每一折用同一宫调的若干曲牌组成一个套数,全本有四个套数,就有四个不同的宫调布局。每一套数中的曲牌连缀也有一些固定格式,如《端正好》—《滚绣球》—《倘秀才》—《叨叨令》就是一种常见的曲牌搭配。其主要伴奏乐器是笛、鼓、板,锣等。

从一唱到底的演唱形式、曲牌体的唱腔、宫调的结构布局、伴奏乐队的乐器和部分曲调的来源等方面看,元杂剧既是吸收了宋金杂剧和其他艺术形式的精华,更是直接传承了诸宫调的音乐。而元杂剧音乐又以其成熟的艺术成就,直接哺育了后世戏曲音乐的成长,从而对我国戏曲音乐的发展,产生了深远的影响。

三、南戏音乐

南戏是宋元时期流行于我国南方的一种戏曲艺术,因起源于北宋宣和年间的浙江温州,初名温州杂剧或永嘉杂剧。后为区别于北方的杂剧而称南戏,当地称之为戏文。南戏的出现虽晚于宋杂剧,但因有留存的剧本可证明其已是成熟的戏曲形式,故常被认为是我国戏曲艺术正式确立的标志。

南戏起初只是一种演唱当地“村坊小曲”的民间小戏,南宋时吸收了大曲、曲子、唱赚、诸宫调以及杂剧等曲调与其他艺术因素后,形成了称之为南曲的曲牌体声腔音乐和歌舞、念白与插科打诨等相结合的戏曲形式,并出现了《赵贞女蔡二郎》、《王魁

负桂英》等一批颇具社会影响的剧目，在当时以临安为中心的南方风行一时。元末明初时，随着元杂剧的衰落，南戏进入了第二个发展阶段，在艺术的形式和内容上都注入了新的创造，产生了流传至今的《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》和《琵琶记》等著名剧作。

南戏音乐与元杂剧相比，具有自身的特点：在曲牌体唱腔上，以采用五声音阶的南曲为主，风格细腻委婉；在宫调使用上，没有刻意的定规，一套曲子可有两三个宫调，既有相对的规范又有一定的灵活性；在演唱样式上，没有一人主唱的约束，各行角色都可随时演唱，并采用独唱、对唱、轮唱和合唱等多种歌唱形式；在曲调运用上，出现朴素的戏剧性手法，生、旦等正剧人物多用典雅凝重的曲牌，净、丑等喜剧人物多用诙谐轻松的民歌；在创腔方法上，创造了"南北合套"的形式，即将同一宫调的南曲与北曲的曲牌相间连缀成套，以求得套曲曲牌连接的多样变化。如南戏《小孙屠》中的一套曲子为：北《新水令》—南《风入松》—北《折桂令》—南《风入松》—北《水仙令》—南《风入松》—北《雁儿落》—南《风入松》—北《得胜令》—南《风入松》。这一形式的运用，促进了以后南北曲的合流。

第五节　乐器与器乐

乐器和器乐在宋元时期也获得了突出的发展。

这一时期，宋元社会一方面继承了众多的隋唐乐器，如筚篥、笛、笙、大鼓、杖鼓、拍板、方响、琵琶和筝等，这些乐器在宋代宫廷教坊十三部类中均专门各自列出一部；另一方面，在社会需求的推动，各个地域文化的交融，渤海、契丹、女真和蒙古等大批少数民族的内迁以及中外文化交流的背景下，有的原不被重视的乐器开始被社会推崇而上升了地位，有的乐器得到改进而具有了新的生命力，更值得一提的是新的乐器不断涌现并崭露头角。与此同时，器乐的发展也出现了新的特色，并产生了前所未有的新形式，体现了宋元这一时期的时代特征。

一、乐器的演变与新乐器的出现

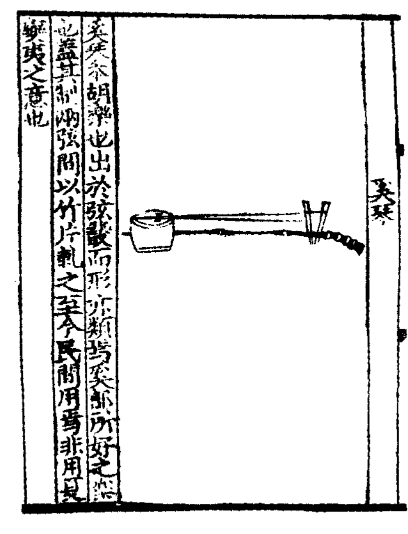
在宋元时或开始盛行，或得到改进，或见于记载的众多乐器之中，嵇琴、胡琴、笙、三弦、火不思、云璈和兴隆笙等乐器颇具一定的代表性。

（一）拉弦乐器：嵇琴、胡琴

嵇琴，宋代盛行的拉弦乐器，唐时已有。因源出我国北方奚族，故唐时称奚琴。其形制为两弦，用竹片夹于弦间擦弦发声（图 6－3）①。宋时，嵇琴不仅作为单件的伴奏、独奏和小合奏乐器广泛流行于民间和宫廷，还以群体的形式作为声部乐器，参

① ［北宋］陈旸．乐书．见刘东升、袁荃猷．中国音乐史图鉴．北京：人民音乐出版社，1988(1)．第 106 页

与大型宫廷乐队的演奏。如在南宋教坊乐队中，嵇琴演奏有 11 人之多，超过了隋唐以来一直被重视的琵琶。自此，以其为代表，弓弦乐器正式确立了在我国传统管弦乐队中的重要地位。



■图 6-3

在民间的使用过程中，嵇琴一方面作为一件成熟的乐器在社会上发挥着作用，另一方面，人们将其擦弦的弓由竹片换作马尾，从而演变成了马尾胡琴。

马尾胡琴，是在嵇琴形制上改进而形成，并在宋元时期从北方少数民族地区开始流行开来的弓弦乐器。其名在北宋就已出现，①其二弦与马尾弓的形制在《元史》中有明确记载，②元代演奏名家有西夏人张猩猩，当时著名诗人杨维桢等人以诗文高度赞扬了他的演奏艺术。③

（二）吹管乐器：竽笙、巢笙、和笙

竽笙、巢笙、和笙是我国古代三种笙竽类吹管乐器，最早“以三十六簧为竽，十九簧为巢，十三簧为和”④。宋初乐工将它们在保持三种不同调高的基础上合并成十七簧，以使旋宫转调时容易换用演奏，另再设两根活动的备用管，称作“义管”，需要时可临时插上。之后乐工单仲辛为免却临时换管的麻烦，将义管固定而使十七簧笙增为十九簧。因此，宋代流行的竽笙、巢笙与和笙是指具有三种不同调高的十九簧笙。

宋时，这三种笙还可用相隔四五度的调高进行合奏，“三笙合奏，曲用两调。和笙奏黄钟曲，则巢笙奏林钟曲以应之”⑤。这一平行四五度和声音程的运用，表明我国约千年前就已在器乐合奏中开始使用和声技法。

（三）弹弦乐器：三弦、火不思

三弦是从元代起在我国广泛流行的弹拨乐器，元散曲作家张可久在词中已提及其名：“三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿。”其形制为直长颈，三弦无品，方形或圆形

---

① ［北宋］沈括．梦溪笔谈．上海．上海书店出版社，2003(1)．第 37 页（卷五：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。”）

② ［明］宋濂等．元史．北京：中华书局，1976(1)．第 1772 页（《元史·礼乐》：“胡琴，制如火不思，卷颈，龙首，二弦，用弓捩之——弓之弦以马尾。”）

③ 唐朴林辑录．历代八音诗荟萃．北京：中国青年出版社，2000(1)．第 278 页（［元］杨维桢《张猩猩胡琴引·序》：“胡琴……在北为今名……教坊弟子工之者众矣，而称绝者胡人张猩猩者。”另有元代诗人于立写有《胡琴谣赠张猩猩》一诗，内称张猩猩为西夏郎官。）

④ 宋史·乐志．北京：中华书局点校本，1977(1)．第 3010 页

⑤ 宋史·乐志．北京：中华书局点校本，1977(1)．第 3024、3025 页

音箱，如南宋广元罗家桥大曲伎乐石刻中的三弦（图 6－4）。[①] 这一乐器的来源疑是蒙古族军队席卷欧亚时，受中亚、西亚地区琉特类弹拨乐器的启发，在直柄圆箱的弦鼗（即秦琵琶）类乐器基础上改制而成的。三弦后来又传入日本并演变为日本民间盛行的三味线。

火不思是宋代传入中原元代起流行的西域弹拨乐器，专演奏西域音乐。其名是土耳其语译音，有浑不似、胡拨四等多种译名。其形制为直长颈，四弦无品，梨形音箱（图 6－5）[②]。



■图 6－4

■图 6－5

（四）打击乐器：云璈

云璈今称云锣，是始于元代以编锣形式出现的我国传统打击乐器。元时由十三面左右不同音高的铜制小锣悬挂于木架上，演奏时，左手持木架柄，右手拿小槌敲击，常用于行进奏乐，如山西永乐宫元代壁画中的云璈（图 6－6）。[③]



■图 6－6

（五）键盘乐器：兴隆笙

兴隆笙，是元中统（1260—1263）年间由中亚地区传入元朝宫廷的早期管风琴，也是最早传入我国的键盘乐器。其形制为楠木音箱，上有 90 根紫竹管并以竹为簧，另有 15 个小管状的键子由音箱向外伸出。因其形状似笙且管又

① 中国音乐文物大系总编辑部编. 中国音乐文物大系・四川卷. 郑州：大象出版社，1996(1). 第 198 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 130 页

③ 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 129 页

多，故当时称兴隆笙。演奏时，一人按小管，一人鼓风囊。最初，该乐器音律与元朝宫廷不合，经乐官郑秀改后才开始长期使用于宫廷宴乐，50余年后元宫廷还仿制了十架，可见它的演奏效果得到了元宫廷的充分肯定。

二、器乐

宋元时期，多种多样的独奏和小合奏等小型、精致的器乐形式在总体宋元器乐中的比重大为增加，并且，其中的小合奏是当时新生的具有独立地位的纯器乐形式。同时，宫廷还有一些较大规模的器乐合奏形式。

根据《都城纪事》、《梦梁录》和《武林旧事》等宋元史籍记载，宋元时不少乐器都具有独奏节目，筚篥、笛、箫、笙、琵琶、琴、筝、十四弦、嵇琴、方响、杖鼓等乐器的演奏已达到了相当高的水平。如北宋熙宁年间（1068—1077），宫廷教坊乐工徐衎一次拉奏嵇琴时突然断了一根弦，但他并不停下，直接就在剩下的一根弦上奏完乐曲。这一史例既证明了当时乐工演奏技巧的娴熟与高超，也说明了我国在宋代时就已掌握了弓弦乐器的高把位演奏技术。

而最能代表宋元整体性器乐独奏艺术的则是古琴音乐。这一时期，以器乐独奏形式出现的琴乐已形成了汴梁、江西、浙江等多个风格各异、传承有序的流派，各派琴家在整理古谱、创作新曲、阐述琴论和传授琴艺等方面均做出了重要贡献，琴坛一派繁荣。其中，被公认为成就最高的是浙派琴乐。

浙派琴乐，是自南宋起以浙人郭沔为师承渊源的琴乐流传派别，在当时诸琴派中最负盛名。郭沔（字楚望，浙江永嘉人）是南宋著名琴家，他收集整理了北宋宫廷古谱和民间传谱，并进行演奏传授，又自创新曲，其代表作有《潇湘水云》、《秋鸿》和《泛沧浪》等。郭沔将其琴艺和琴谱传给门生刘志方，后者又传给毛敏仲和徐天民。由于郭沔与其传人都是浙江人，因而这一传承体系被称为浙派。浙派到元明时期仍有多位名家接续，对后世琴乐具有深远影响。其传谱称“浙谱”，该谱的许多琴曲流传至今，《潇湘水云》（谱6－4①）则是其中影响最大的一首。

《潇湘水云》，是浙派琴乐奠基人郭沔，于南宋末年定居湖南衡山附近时创作的琴曲，为浙派代表作之一。乐曲运用应合、荡吟与滚拂等多种演奏技巧，以及音区、速度、节奏等多种变化与对比，成功地表现了云水摇曳奔腾和烟波浩淼的景象，以及对元兵南侵，民族危亡的忧思之情。该曲最早刊印于明代《神奇秘谱》，分十段，经后人不断演绎，清代已有十八段，现存琴谱版本50种，遂成为一首我国传统音乐遗产中集思想性与艺术性为一体的经典佳作。

---

① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编．古琴曲集．第一集．北京：人民音乐出版社，1962（1）．第181页

谱 6－4:《潇湘水云》(节选)

乐 6－4:《潇湘水云》(节选)



宋元时,民间出现了新的小型器乐合奏形式,主要有细乐、清乐、小乐器和鼓板等。细乐,是用箫管、笙、秦(轧筝)、嵇琴、方响等乐器的合奏;清乐,是用笙、笛、筚篥与方响、小提鼓、拍板、札子等乐器的合奏;小乐器,是由一二人作独奏或小合奏,如双韵(小型阮)合阮咸,嵇琴合箫管,秋琴合葫芦笙,或独弹十四弦等;鼓板主要是用拍板、鼓和笛,有时再加用札子、水盏和锣等乐器的合奏。这些器乐小合奏盛行于南宋都城临安的瓦子勾栏中,也传入宫中演奏。

这一时期规模较大的器乐合奏主要出现在宫廷,如教坊大乐和鼓吹乐,后者包括

随军番部大乐和马上乐等。

教坊大乐，是宋朝的大型宫廷燕乐器乐合奏形式。北宋时其乐队有吹管乐器筚篥、龙笛、笙、箫、埙、篪，弹弦乐器琵琶、箜篌，打击乐器方响、拍板、杖鼓、大鼓和羯鼓等 13 种，并规模庞大，如箜篌就有两座，大鼓有两面，羯鼓有两座，拍板有十串，琵琶有五十面，杖鼓有两百面；南宋时朝廷偏安一方，教坊乐队规模缩小，其乐队减去了埙、篪、箜篌和羯鼓，增加了筝和嵇琴，共计乐器 11 种，并且其规模在较大时，拍板也只有 7 串，琵琶只有 8 面，杖鼓只有 35 面。尽管如此，南宋教坊乐部中的器乐演奏人员仍还有 490 名。值得注意的是，与北宋相比，南宋大大减少了其他乐器的数量，但增加了拉弦乐器嵇琴和弹弦乐器筝，特别是嵇琴的演奏乐工有 11 人之多，超过了久被重视的琵琶。这一变化，表明了我国后世以吹、拉、弹、打四类乐器为基础的传统管弦乐队编制，在南宋时已初步形成。

宋朝鼓吹乐，作为皇帝出行使用的仪仗军乐，是宋代最为盛大的宫廷器乐合奏形式。讲究气势而缺少艺术性，是其音乐特点。为突出圣威，其乐队十分庞大，如宋朝有时鼓吹乐队多达 1 793 人，金朝有时也有 1 398 人。乐队内既有乐工演奏各式打击乐器和吹管乐器，也包括百名左右的歌工演唱歌曲。其演奏演唱者大多并非宫廷的专业人员，而是由太常寺的鼓吹署临时从民间和军队中征集，稍加训练后使用。

随军番部大乐是一种宋代宫廷用于阅兵等场合的仪仗军乐，属鼓吹乐类。乐队使用打击乐器拍板、番鼓、大鼓、札子和吹管乐器哨笛、龙笛、筚篥，共 50 余人。

马后乐是宋代跟随皇帝驾后骑马演奏的仪仗音乐，属鼓吹乐类。乐队使用小型打击乐器拍板、提鼓、札子和吹管乐器笛、筚篥等，人数较少。

第六节　音 乐 理 论

宋元社会较为关注音乐，许多在思想、科技和文化等学术领域卓有建树的学者如沈括、朱熹等都对音乐作过精辟的阐述，许多采辑各书的类书如陈元靓的《事林广记》等大多设有音乐门类。这一时期更是以推出一系列理论成果而为世人瞩目，较为重要的有：范镇总结的我国古代两种调名体系——“之调、为调”和蔡元定的“十八律”等律调理论，民间的俗字谱、工尺谱和宫廷的律吕谱等乐谱样式，以及陈旸的《乐书》、朱文长的《琴史》、张炎的《词源》、王灼的《碧鸡漫志》和燕南芝庵的《唱论》等留存至今的音乐专著。宋元时期的这些音乐理论成果是对中国音乐史学的重要贡献。

一、“之调”、“为调”

“之调”、“为调”是我国古代律声结构宫调名称的两种调名体系的称谓。我国古代的调名，有一类是由律名加声名而形成的，如“黄钟之商”、“黄钟为商”。但这类调名的命名方法具有两种体系：其中带有“之”字的，或虽无“之”字但须补上该字才能

正确解释的调名，就称“之调”；而带有“为”字的，或虽无“为”字但须补上该字才能正确解释的调名，就称“为调”。到了唐代，调名中的“之、为”二字都被省略，从而造成两种调名体系的相混。同一个“黄钟商”（设黄钟为 C），其调高就有“黄钟之商”（D 商调），或“黄钟为商”（C 商调）的两种可能。北宋元丰五年（1082），音乐家范镇第一个发现了我国古代的调名实际上存在着“之调”和“为调”两种不同体系，即我国古代对同一宫调名称具有两种解释方法。① 这比 20 世纪初日本学者田边尚雄在其《音乐的原理》一书中提出同一概念要早 900 余年。

二、十八律

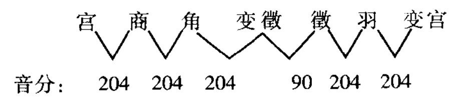
按三分损益法求出的古代十二律，各相邻半音之间的音程关系具有大半音（114 音分）和小半音（90 音分）之别。若以十二律分别为宫，各宫均音阶的音程结构便不能一致，因此旋宫转调难以进行。为解决十二律旋宫转调的困难，南宋理学家、音乐学家蔡元定（字季通，福建建阳人）在其《律吕新书》一书中创立了“十八律”的理论。

“十八律”是在以三分损益法求出十二律为正律后，继续往后按序推出六变律而形成的一种律制理论。因这后六律都比前面的同名律高 24 音分，因而可与次一律构成小半音关系。其优点是，在以十二个正律分别为宫时，由于增加了六个可选择的变律，每一宫均都可保持三分损益律七声音阶中特有的音程结构，从而使十二个正律内的旋宫转调在理论上达到了较完满的程度。

十八律

黄	变	大	太	变	夹	姑	变	中	蕤	林	变	夷	南	变	无	应	变
	黄			太			姑				林			南			应
钟	钟	吕	簇	簇	钟	洗	洗	吕	宾	钟	钟	则	吕	吕	射	钟	钟

三分损益律七声音阶音程结构



其缺点是，仍存在三分损益律的局限，即不能循环往复地旋宫而回到出发律黄钟的音高。这一探索虽然只是汉代京房六十律前 18 律的重复，但因较为简明扼要，仍有实用价值。

① ［元］脱脱等. 宋史. 北京：中华书局，1977（1）. 第 2987 页（范镇：“自唐以来至国朝，三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有黄钟为角、黄钟之角。黄钟为角者，夷则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。十二律之于五声，皆如此率。而世俗之说，乃去之字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角……”）

三、工尺谱、俗字谱

工尺谱和俗字谱是自宋代起开始流行并传承至今的传统记谱法。前者采用合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五这十个汉字作为记谱符号，以固定唱名记谱，并取其中的上与尺二字命名；后者采用工尺谱字的草体形式作为基本记谱符号，其读音按相应工尺谱字发声，并以“俗乐使用的字谱”之义而得名。根据宋人将工尺谱的“合”与俗字谱的“厶”定于黄钟律的情况，现将工尺谱字、俗字谱字、十二律名和现代音名（假设黄钟律为 G）的音高列表对照如下：

工尺谱	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
俗字谱	厶	マ	一	幺	ㄥ	𠆢	フ	リ	久	ゥ
音名	G	A	B	C^1	$^{\#}C^1$	d^1	e^1	$^{\#}f^1$	g^1	a^1
十二律	黄钟	太簇	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清

现存最早记录工尺谱字的文献是北宋沈括的《梦溪笔谈》，①最早使用工尺谱记录的乐谱是元代熊朋来的《瑟谱》；现存最早记录俗字谱字的文献是南宋朱熹的《琴律说》，最早使用俗字谱的乐谱是南宋姜夔的《白石道人歌曲》的 17 首自度曲。其中《扬州慢》一曲谱例见前图 6－1。

四、律吕字谱

律吕字谱，是宋代以十二律名记录音高的一种宫廷雅乐记谱法。现存最早使用律吕字谱的乐谱是南宋朱熹《仪礼经传通解》中存录的南宋乾道年间（1165—1173）进士赵彦肃所传的《唐开元风雅十二诗谱》。该谱用十二个律名的首字表示音高，在律名后加上“清”字，表示高八度音。

五、《梦溪笔谈》乐论

《梦溪笔谈》是北宋沈括（字存中，杭州人）的一部笔记体著作，其内容记述了我国古代科技和人文的众多成就以及其本人的深刻见解，具有世界影响。该书的乐论部分占有相当篇幅，涉及乐器、乐曲、宫调、乐谱、律学、音乐思想和音乐声学等各个领域。其中有些内容为音乐史上的首次记录，如：最早出现的“乐学”、“声学”和“马尾

---

① ［北宋］沈括. 梦溪笔谈. 上海：上海书店出版社，2003(1). 第 241 页（《梦溪笔谈·补笔谈》卷一：“今燕乐只以合字配黄钟，下四字配大吕，高四字配太簇，下一字配夹钟，高一字配姑洗，上字配中吕，勾字配蕤宾，尺字配林钟，下工字配夷则，高工字配南吕，下凡字配无射，高凡字配应钟，六字配黄钟清，下五字配大吕清，高五字配太簇清，紧五字配夹钟清。”）

胡琴”的词汇，最早出现的燕乐二十八调各调的用声数及其音高的记述，最早出现的工尺谱字和乐谱中“敦、掣、住”等节奏称谓，以及在世界声学范围内首创的“纸人演示”共振实验等。

《梦溪笔谈》的音乐论述是宋代音乐成就的体现，它为中国音乐史学及其各分支学科的建设提供了弥足珍贵的史料。

六、《乐书》

《乐书》世称《陈旸乐书》，是北宋宫廷雅乐派代表人物陈旸撰的音乐类书，共计200卷。其体制宏大、资料周全，被誉为我国第一部音乐百科全书。该书前95卷摘录《礼记》、《周礼》、《仪礼》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》和《孟子》等书中有关音乐的文字，为之训义，阐述儒家音乐思想；后105卷论述十二律、五声、八音、历代乐章、乐舞、杂乐和百戏等，对前代和当代的雅乐、俗乐、胡乐以及乐器都有详细记述，其中乐器大多附图。其内容材料来自现已散佚并少见于他书的唐宋乐书，因而《乐书》保存了极为难得的古代音乐史料，成为宋代最为重要的音乐文献之一。

七、《琴史》

《琴史》是现存最早的琴史专著，北宋朱文长（字伯原，号乐圃，苏州人）撰。全书六卷，前五卷按年代顺序，汇集记述了自先秦至宋初156位琴家的事迹，并有所辨正或加以评论；末卷为古琴艺术的专题论述，涉及古琴的形制构造、琴乐琴歌和有关美学理论等问题。该书以编用前人记叙的史料为主，保存了不少高价值的资料。尤其是对古代音乐人物事迹的记载，开创了一个集大成的新体例。同时，该书也常被看作是我国第一部音乐家的传记著作。

八、《碧鸡漫志》、《词源》和《唱论》

《碧鸡漫志》、《词源》和《唱论》是宋元时期以研究词曲的、源流构成原理与演唱方法为中心内容的三部音乐著作。书中所述的宋元音乐内容均为作者亲耳所闻或经过作者亲身体验，可信度颇高。

《碧鸡漫志》是研究歌曲的笔记体音乐著作，南宋王灼（字晦叔，号颐堂，遂宁人）撰。该书为绍兴年间作者旅居成都碧鸡坊时所著，故有此名。全书五卷，分三部分：一是论述上古至唐歌曲的衍变，二是评论北宋词人的风格和流派，三是考证《霓裳羽衣曲》等28首唐代乐曲的命名、源流以及与宋词的关系，并介绍了张山人、孔三传等北宋民间艺人。该书是今日唐宋音乐研究者不可不读的一部重要作品。

《词源》由南宋张炎（字叔夏，号玉田，杭州人）撰。全书二卷，上卷有乐律及唱曲要旨等十四目内容，下卷有音谱、拍眼及作词原则等十六目内容。书中关于八十四

调、管色应指字谱、拍眼、曲式以及词曲唱法等论述具有重要价值，是研究古代乐律与宋词音乐必不可少的参考书。

《唱论》是现存最早论述声乐的音乐论著，元代燕南芝庵撰。全书共31节，不分卷，主要论述宋元戏曲的歌唱方法，包括对古代音乐家，宋元乐曲的形式、内容，宫调声情与歌唱格调等有关内容的阐述，具有不少精辟见解。该书是我国古代的一部较为全面叙述歌唱艺术的著作。

复习思考题

1. 名词解释

姜夔　《扬州慢》　唱赚　鼓子词　宋杂剧　兴隆笙　云璈　三弦　火不思　浙派琴乐　《潇湘水云》　之调、为调　十八律　俗字谱　律吕字谱　《乐书》　《琴史》　《碧鸡漫志》　《词源》　《唱论》

2. 论述题

(1)诸宫调与元杂剧之间的音乐关系。

(2)货郎儿的发展历程。

(3)散曲的曲体形式以及它与元杂剧、元曲之间的关系。

(4)宋元民间和宫廷的主要器乐演奏形式。

(5)《梦溪笔谈》乐论的主要内容。

第七章　明清时期的音乐

（1368—1840）

第一节　概　　述

明朝纪元自1368年建立至1644年，前后经历了276年。这一时期资本主义开始萌芽，商品经济得到较大的发展。多民族统一国家得到进一步的巩固与加强。中外交流非常频繁，明政府与东亚、东南亚、中亚各国关系密切。三宝太监郑和多次远航亚非诸国。以利玛窦为代表的西方传教士开始来华传教，向中国输入欧洲的科学知识，他们的传教对中国的数学、天文学、历法、物理学、军火制造等科学水平的提高起了相当积极的作用。总的来说，明朝在科学技术、哲学、史学、地理学、宗教、文学艺术、图书业等方面均取得了重大成就。至明末，官吏腐败、宦官专权、苛政赋税繁重，民不聊生，社会阶级矛盾积重难返，各地农民纷纷揭竿而起，爆发了大规模的农民起义，给统治阶级以致命的打击，随着李自成进入北京和明思宗的自缢，标志着明朝中央政权的覆灭。

清朝是满族人建立的王朝，满族是从古老的北方民族女真族中脱胎而来。[①] 清前期、中期，国力鼎盛，国家统一，经济繁荣，多民族团结，出现了封建社会的最后盛世——"康乾盛世"，中国的封建社会发展到一个新的巅峰时期。但是，清朝统治者为巩固政权，自康熙开始在意识形态领域进行严格控制，兴起文字狱，经雍正，至乾隆时达到登峰造极的地步。可以说"文字狱是清朝统治的最不光彩的一页记录"。[②] 17、18世纪，中国与日本、朝鲜、越南（安南）、泰国（暹罗）等周边国家使节往来不断，商业贸易频繁；与西方国家的交流相对较少、主要集中在一些传教士的传教活动。嘉庆、道光年间清朝国力日渐衰落，社会危机四伏，人民起义不断，统治阶级继续采取闭关锁国的政策，最终导致了鸦片战争的失败。

明清两代的民间音乐得到极大的发展，冯梦龙等文人开始编印、刊行民歌、小调集。少数民族的歌舞音乐蓬勃发展，维吾尔族的十二木卡姆、藏族的囊玛等歌舞音乐

---

① 本章清史纪元采用传统说法，即自1644年清军入关始，至1840年鸦片战争爆发前；1840年至1911年划归"中国近代史"部分。

② 李治亭主编.清史.上海：上海人民出版社，2002(1).第848页

是我国民间歌舞音乐中的奇葩。说唱艺术在宋元时期的基础上衍生出许多新的种类,北方的鼓词和南方的弹词已日趋成熟。明清戏曲音乐有了更大的发展,昆山腔、余姚腔、弋阳腔、海盐腔等四大声腔先后形成,一些优秀的剧目被创作出来,昆曲逐渐发展成全国剧种,清中叶后,昆曲开始衰落,乱弹逐渐兴起。明清的器乐音乐也进入了新的历史发展阶段,琵琶、古琴流派众多,涌现出一批著名的演奏家,出版了众多的古琴曲谱集、琵琶曲谱集及其他的器乐曲谱集;器乐合奏艺术更是绚丽多姿,弦索十三套、西安鼓乐、福建南音、潮州弦诗争相绽放。明清中外音乐交流除保持了与日本、朝鲜、东南亚诸国的音乐交流外,这时期的一个特殊现象是西方的传教士在宫廷、民间的活动开启了“西学东渐”与“中乐西传”之先河。乐律学方面,明朝王室朱载堉潜心研究数十载,终于成功解决了黄钟不能还原的历史难题,创造出“新法密率”(即十二平均律),这一理论对世界产生了重要的影响。

第二节　明清俗曲

明清时期民歌空前繁荣。关于明代民歌曾有“我明诗让唐,词让宋,曲又让元,庶几吴歌《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银绞丝》之类,为我明一绝耳”①之说。至于清代民歌,据郑振铎《中国俗文学史》记载,在刘复、李家瑞编写的《中国俗曲总目稿》中,曾收录6044种民歌单行小册,而这些小册不过是幸存的清代民歌的一部分而已。②

一、民歌集与小曲

明清时期民歌的发展有一个非常引人注目的现象,即许多文人开始参与当时的民歌搜集、整理及刊印工作。明代的民歌集有成化年间(1465—1487)金台鲁氏所刊的《四季五更驻云飞》、《题西厢记咏十二月赛驻云飞》、《太平时赛赛驻云飞》、《新编寡妇烈女诗曲》;明万历(1573—1620)刊本《玉谷调簧》、《词林一家》;明天启、崇祯年间(1621—1644)冯梦龙辑《挂枝儿》、《山歌》、《夹竹桃》等;还有明醉月子辑《新镌雅俗同观挂枝儿》、《新锓千家诗吴歌》,等等。清代的民歌集有李调元辑解的《粤风》,京都永魁斋刊行的《时尚南北雅调万花小曲》,王廷绍点订的《霓裳续谱》,华广生编述的《白雪遗音》,等等。在这些民歌集中,乐谱很少被记录,绝大部分只存有歌词。

在明代热爱民间文学、通俗文学的文人中,冯梦龙(1574—1646)是工作较早、贡献最大的一位文学家。他几乎用尽了毕生的精力从事民间文学、通俗文学的收集、整理、研究和编写工作。《明清民歌时调集》中收录的《挂枝儿》是在两个残本的基础上编辑出435首歌词,并非全本,是明代民间时调小曲集中仅见的一部巨制。《山歌》

---

① [清]陈宏绪撰.寒夜录.见续修四库全书([1].第1134卷).上海:上海古籍出版社,2002(1).第700页

② 郑振铎.中国俗文学史(下).北京:商务印书馆,1938(1).第408页

共收歌词383首，其中卷十《桐城时兴歌》存吴中"山歌"二十四首，是"山歌"数量最多的一种专集。《夹竹桃》收歌词123首，据作者后序中自述，很可能这些民歌是作者"无中生有"地创作出来，但其意境也是民间山歌所有的。现将《山歌》中的《月子弯弯照九洲》及《乡下人》两曲摘录于下。（图7－1）①

《霓裳续谱》是一部刊于清乾隆六十年（1795）的俗曲总集，辑曲人是天津三和堂的曲师颜自德，点订者是王廷绍。全书共8卷，内收曲调30种，计622首。前三卷是"西调"，计214首；后五卷为各种曲调，以《寄生草》和《岔曲》为多。这些曲调大部分是乾隆年间流行的小曲。《白雪遗音》是清嘉庆、道光年间的小曲总集，由华广生编辑，刊于道光八年（1828），共四卷，收民歌817首，其中《马头调》占515首。卷首还附有带工尺谱的《马头调》曲。（图7－2）②

■图7－1

■图7－2

明清民歌的内容涉及社会生活的方方面面，其中尤以反映劳动人民爱情生活的民歌居多。如《霓裳续谱》大半是情歌，《夹竹桃》全部是情歌，在《挂枝儿》中则占90%左右，等等。现略举《霓裳续谱·送郎送在大路西》一例：

［剪靛花］
送郎送在大路西，

① 冯梦龙、王廷绍、华广生编述．明清民歌时调集（上册）．上海：上海古籍出版社，1987（1）．第342页
② 冯梦龙、王廷绍、华广生编述．明清民歌时调集（下册）．上海：上海古籍出版社，1987（1）．第478页

手拉手舍不得的，
懒怠分离。
老天下大雨，
左手与郎撑起伞，
右手与他拽拽衣，
恐怕溅上泥，
谁来与你洗。
身上冷，多穿件衣，
在外的人儿要小心，
谁来疼顾你，
那一个照看你。

有些民歌揭露了尖锐的社会阶级矛盾，如《白雪遗音》中的《不认的粮船》、《李毓昌案》等；有些则反映了下层劳动人民的苦难生活，如《白雪遗音》中的《穷妓》、《霓裳续谱》中的《扬子江心》等；有些民歌歌颂农民起义，如山东栖霞《于七抗清十二月》等；还有些民歌是写景的、写戏曲故事的，等等。下面这首民歌选自《白雪遗音·不认的粮船》：

不认的粮船呵呵笑，
谁家的棺材，
在水面上飘。
引魂幡，
飘飘摇摇在空中吊，
上写着，
钦命江西督粮道。
孝子贤孙，
手打着哀篙；
送殡的人，
个个是麻绳套；
齐举哀，
不见那个把泪掉。

小曲是指那些加入乐器伴奏的民歌，又称为杂曲、时曲、小唱。清代李斗《扬州画舫录》说："小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。"[1]小曲的称呼是有别于戏曲

① 李斗．扬州画舫录．扬州：江苏广陵古籍刻印社，1984(1)．第245页

而言，清代康熙年间刘廷玑著《在园杂志》中说："小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也。"①小曲结构形式可长可短，变化相当丰富，但表演形式相对比较简单。小曲的发展为说唱音乐和戏曲音乐的新发展提供了条件。小曲伴奏乐器多寡不一、南北各异。《霓裳续谱·万寿庆典》每首曲子后都附有伴奏乐器，乐器数量、种类不尽相同，二十一首作品中所用的全部乐器包括：笙、笛、鼓板、堂鼓、镗、拍、丝弦、弦子、板、箫、琵琶、胡琴、木鱼、弹琴、洋琴、提琴、手锣、小钹、拉琴等。

二、俚曲

俚曲主要流传于山东蒲松龄（1640—1715）的家乡淄川蒲家庄、峨庄一带，其名始见于清雍正三年（1725）张元所撰《柳泉蒲先生墓志》碑阴，谓之"通俗俚曲"。清初，蒲松龄将《聊斋志异》中的一些故事，结合当地方言及各种小曲，编成说唱形式，这些作品被人们称为蒲松龄"俚曲"或"聊斋俚曲"。其中有《墙头记》、《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魇殃》、《寒森曲》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《快曲》、《禳妒咒》、《富贵神仙》（后改名为《磨难曲》）、《增补幸云曲》等。所用的曲牌有53个，如《玉娥郎》、《劈破玉》、《皂罗袍》、《银纽丝》等，这些曲牌大多来自于明清的民歌小曲、戏曲。其音乐优美朴实，语言多为白话，通俗易懂，伴奏形式比较自由。

谱7－1②：《闻唱思家》（玉娥郎）



① 刘廷玑（张守谦点校）．在园杂志．北京：中华书局，2005（1）．第94页

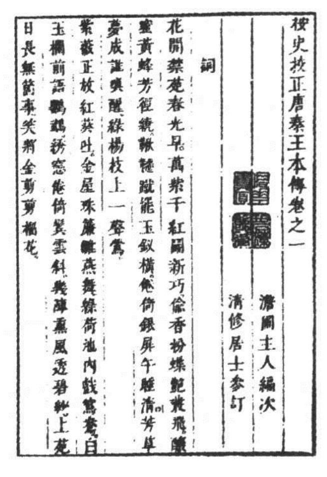
② 中国民间歌曲集成·山东卷．北京：中国ISBN中心出版，2000（1）．第668—670页

第三节　曲艺音乐的发展

宋元繁荣的说唱艺术到明清时期显示出更顽强的生命力。明张岱《陶庵梦忆》中栩栩如生地记叙了作者听南京说书艺人柳敬亭说《景阳冈武松打虎》的经过。柳敬亭“善说书，一日说书一回，定价一两。十日前先送收帕下定，常不得空。”其说书“摘世上说书之耳而使之谛听，不怕其不齰舌死也”。[①] 可见技艺高超的说书艺人在当时受人欢迎的程度。这一时期，有些说唱艺术名称发生了变化，有些说唱艺术衍生出许多分支和众多流派，有些说唱艺术在相互交流、碰撞后又孕育出新的艺术品种。绝大部分明清时期的说唱种类都流传到了近现代。这里选择主要的几类概述如下。

一、鼓词类

明清时期鼓词主要流行于北方。其渊源可能与宋代的鼓子词有关。鼓词表演时演唱者自击鼓板，掌握节奏，其他的伴奏乐器还有三弦、琵琶及二胡、四胡等，现存最早的曲本是明万历、天启年间(1573—1627)刊印的《大唐秦王词话》，该本采用夹叙夹唱及三、三、四的句式。(图 7 – 3)[②]


按史校正唐秦王本傳卷之一
澹圃主人編次
清修居士參訂
詞
花開禁苑春光早萬紫千紅鬬新巧偷香粉蝶繞叢飛釀
蜜黃蜂芳徑繞鞦韆蹴罷玉釵橫倦倚銀屏午睡清芳草
夢成誰喚醒綠楊枝上一聲鶯
紫薇正放紅葵吐金屋珠簾雙燕舞綠荷池內戲鴛鴦白
玉欄前語鸚鵡綉窗倦倚鬢雲斜幾陣熏風透碧紗上苑
日長無箇事笑將金剪剪榴花

■图 7 – 3

鼓词流传到各地又与各地方言、民歌、小调结合，发展出“大鼓”的形式，种类颇多。如木板大鼓、西河大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓、温州大鼓、梅花大鼓、京韵大鼓，等等。

西河大鼓，又称“西河调”、“河间大鼓”、“犁铧片儿”。主要创始人马三峰在木板大鼓和弦子书的基础上，吸取民间戏曲的因素，改革乐器形制(如将伴奏乐器小三弦改为大三弦、手持木板改为铁片等)，规范唱腔音乐，使这一曲种逐步得以确立，并迅速传播开来。百余年来，西河大鼓的流传范围已到达北京、天津、华北、东北、华东等地区。20 世纪 20 年代初，女艺人王凤咏将这一曲种定名为“西河大鼓”。

二、弹词类

弹词又称评弹、弹唱词话、说小书、文书等，主要流行于我国的南方地区。一般认为它是在宋代“陶真”的基础上发展而来。弹词因流传地区不同，名称也各有异。如

---

① 张岱. 陶庵梦忆. 南京：江苏古籍出版社，2000(1). 第 80 页

② 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 140 页

苏州弹词、扬州弹词、长沙弹词、四明弹词、福州弹词等，其中以苏州弹词的影响最大。弹词的演唱形式一般为自弹自唱，有一人的“单档”、二人的“双档”、三人的“三档”，演员表演时采用坐唱的形式。演唱篇幅可长可短，有长篇、中篇、短篇，在苏州弹词中还有开篇等。

在清朝前、中期曾涌现出一批著名的弹词家，乾隆年间(1736—1795)有王周士，嘉庆年间(1796—1820)有陈遇乾、姚豫章、俞秀山、陆士珍四大家，同治年间(1862—1874)又有马如飞、姚似璋、赵湘舟、王石泉等人。在这些弹词艺人中，又以“陈调”、“俞调”、“马调”三派最为著名。

陈遇乾，“陈调”创始人，生卒年不详。长于演唱老年角色，风格苍劲粗犷。代表书目有《玉蜻蜓》、《白蛇传》等。俞秀山是“俞调”创始人，所创“俞调”为现代弹词唱腔的两大源头之一。“俞调”唱腔风格多婉转细腻，十分讲究润腔及声韵之变。“俞调”代表书目有俞调传人朱慧珍演唱的《宫怨》、《林冲》等。以它为基础派生出的流派有夏调(夏荷生)、徐调(徐云志)、祁调(祁莲芳)、杨调(杨振雄)，等等。马如飞是“马调”创始人，所创“马调”为现代弹词唱腔的另一源头。“马调”唱腔风格质朴豪放、简洁明朗，多用本嗓，少用假声，代表书目有《珍珠塔》等。

三、牌子曲类

牌子曲就是将明清流行的各种民间小曲或戏曲曲牌，联接起来组成一个套曲，用来说唱故事的形式。它的音乐结构与宋元时期的诸宫调、转调货郎儿属同一体系。牌子曲种类非常多，分布地区广，不同曲种中的曲牌数量使用多少不一，有的曲种包括近百个甚至更多，有的则比较少。牌子曲种类有京津一带的单弦牌子曲、山东聊城的八角鼓、河南的曲子、甘肃的兰州鼓子、四川清音、广西文场、湖南丝弦、湖北小曲、扬州清曲，等等。伴奏乐器，北方以三弦为主，南方常用琵琶、二胡、扬琴等乐器。

四、渔鼓道情类

道情是一种历史悠久的说唱形式。道情一词源于道教的“道家唱情”、因道士用道曲说唱道教故事而得名，后来这种形式逐渐流传到民间。清徐珂《清稗类抄》载：“道情，乐歌词之类，亦谓之黄冠体，盖本道士所歌，为离尘绝俗之语者。今俚俗之鼓儿词，有寓劝戒之语，亦谓之唱道情。”①由此可知，道情流传民间后，又称为“唱道情”。道情常用的乐器是渔鼓与长竹片。渔鼓是一种蒙上鱼皮的长竹筒，长竹片是一种简板。因为伴奏乐器的原因，又被称作“渔鼓”。道情流传范围非常广，全国大部分省市均有这类曲种。如青海道情、内蒙道情、广西渔鼓、四川竹琴、湖北道情、湖南渔鼓、江西道情，等等。道情所用的唱腔既有板腔体，也有曲牌体，还有小调、小曲

---

① 徐珂.清稗类抄.北京：中华书局，1986(1).第4939页

等。伴奏乐器除渔鼓、简板外，也可加入二胡、铜钹、琵琶等乐器。

五、琴书类

琴书又称“扬琴”，因主要伴奏乐器为扬琴而得名。它的起源可以追溯到金元的清曲、清唱。琴书以唱为主，唱腔以优美婉转见长，既用曲牌体，也用板腔体，或者两者的混合。演奏形式有坐唱、站唱、有一人唱、二人唱或多人坐唱。伴奏乐器除扬琴外，还可加入二胡、三弦、坠胡等乐器。琴书类说唱在全国范围均有分布。如山东琴书、四川扬琴、云南扬琴、贵州扬琴、安徽琴书，等等。

第四节　戏曲音乐的发展

宋元时期盛行于北方的杂剧，至元末渐形衰落，而流行于南方的南戏却得到较大发展。南戏在发展过程中吸收了杂剧、诸宫调等其他姊妹艺术的精华，逐步形成了自己的体制，明清时期演变成为传奇剧。由于流传地区的不同，逐渐相继出现了各种声腔体系。明代流行于江南地区的“四大声腔”——海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔，便是其中影响最大的几种声腔。四大声腔中的昆山腔经过魏良辅等人的改革，遂“出乎三腔之上”雄踞剧坛之首。至清中叶后，昆曲逐渐衰落，“乱弹”兴起。除弋阳腔外，又出现了以梆子腔及皮黄腔系统为代表的各种地方声腔剧种。

一、海盐腔

海盐腔因产生于浙江海盐而得名，其萌芽时期可溯至宋元。宋元时期，海盐是中国东南贸易和盐运枢纽之一。当地还以善歌著称，元代出现了许多歌唱名手，还出现了一位杂剧作家杨梓。据元人姚桐寿《乐郊私语》记载，海盐腔最迟在元代末期已经萌芽。

明成化(1465—1487)年间，海盐腔已很流行；明正德(1506—1521)、嘉靖(1522—1566)年间，海盐腔成了南北各地官僚士大夫所喜好的戏曲声腔。直到万历以前，海盐腔一直与弋阳腔分庭抗礼。明代顾起元《客座赘语》卷九中说：

> 南都万历以前，众候与缙绅及富家……后乃变而尽用南唱，歌者只用一小拍板，或以扇子代子，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄惋，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏。其始止二腔：一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方土语喜阅之；海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。今又有昆山、海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫禀心房之精，靡然从好……①

---

① 陆粲、顾起元.庚巳编.客坐赘语.谭棣华、陈稼禾点校.北京：中华书局，1987(1).第303页

上述说明，海盐腔采用的是南北通行的官语，故而受到两京人的欢迎。从中我们还能了解到海盐腔的演唱风格，它同昆山腔一样细腻柔婉，或许正因为这个原因，当昆山腔风靡后，海盐腔的衰亡就成为一种历史必然。另外，据文献记载，海盐腔在明代前期是一种无管弦伴奏的清唱形式。但是，迄今为止，还没有发现海盐腔的曲谱，有人认为，海宁皮影戏的"专腔"及浙江瓯剧所唱昆腔，还保存了海盐腔的某些成分。

二、余姚腔

余姚腔是浙江余姚、慈溪一带的戏文子弟创立的一种声腔，明初时已广为流行。明人祝允明(1460—1526)《猥谈·歌曲》说：

> 自国初来，公私尚用优伶供事，数十年来，所谓南戏"盛行"……愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。①

可推知余姚腔应在明之前即有相当规模，后来余姚腔逐渐衰落，可能与昆山腔的兴起有关。但是历史上对它的史料记载极少，今人无法详细了解它的具体特征。有人认为，明末起流传至今的新昌调腔、宁海调腔等"调腔"就是余姚腔的遗声。

三、弋阳腔

弋阳腔源于江西弋阳，因唱腔高亢激昂，故后来亦称高腔。清李调元《剧话》中说："弋腔始弋阳，即今高腔，所唱皆南北曲。又谓'秧腔'，'秧'即'弋'之转声。京谓'京腔'，粤俗谓之'高腔'，楚、蜀谓之清戏，向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众人和之，亦有紧板、慢板。"②弋阳腔的主要艺术特点是帮、唱、打。"帮"指其常采用民间的一唱众和的演唱形式，演员在舞台演唱时，后台人员齐声帮唱；"打"指伴奏乐队不用管弦伴奏，只用锣鼓等打击乐器伴奏；"唱"指前台演唱。清李渔《闲情偶寄》说："弋阳、四平等腔，字多声少，一泄而尽。"③由此可知，弋阳腔唱腔与昆山腔、海盐腔的"字少声多"风格是不同的。

弋阳腔唱腔灵活自由，在长期的舞台实践过程中，老艺人创造出各种帮腔的形式。如唱前帮、唱后帮、帮几句、整段帮；有演员唱前一句，后台帮下句；有后台帮一两句，演员在重复唱此一两句，形式丰富多样。

明朝时，弋阳腔就以其"错用乡语"，形式通俗，生活气息浓郁迅速流传到全国各地。现今剧种中的各种高腔，都渊于弋阳腔。弋阳腔流传到各地后，又与各地民间音

---

① 陶宗仪等．说郛三种．说郛续．上海：上海古籍出版社，1988(1)．第2099页

② 中国古典戏曲论著集成(八)．北京：中国戏剧出版社，1959(1)．第46页

③ 中国古典戏曲论著集成(七)．北京：中国戏剧出版社，1959(1)．第33页

乐、方言相结合，形成地域特色鲜明的各种流派（剧种），但它们都基本保持了弋阳腔的主要特点。当昆山腔兴起后，弋阳腔是唯一仍与其一道争雄剧坛的声腔。现存以弋阳腔为单一声腔或主要声腔的剧种有川剧、赣剧、湘剧、婺剧、九江高腔戏，等等。

四、昆山腔

昆山腔又名昆腔、昆曲。因源于江苏昆山而得名，昆山腔最初是当地一种地方小戏，元朝时顾坚与一批戏曲音乐家为这一戏曲声腔形成做出了贡献，这一时期，昆山腔仅流行于当地。明嘉靖间魏良辅等人对昆山腔进行了较大的改革，吸收了海盐腔、弋阳腔的音乐成分，使它一跃成为影响最大的声腔剧种。

魏良辅，生卒年不详，号尚泉，江西豫章（今南昌）人。精于弋阳腔、海盐腔，尤钟情于昆山腔，为了扩大昆腔的影响，他与一批志同道合的人士，如洞箫名手张梅谷、笛师谢林泉，其弟子张小泉、包郎郎等一道齐心协力，对昆山腔进行改革，经过数年努力，终使昆山腔成为"出乎三腔之上"的大剧种。

改革后的昆山腔，进一步发展了字少腔多、清柔婉转的特点。节奏方面，在慢板中常加入赠板，使节奏放慢一倍；运腔中注意音调的抑扬与表情的细腻，形成一种"转音若丝"的唱腔风格，同时强调咬字吐音；伴奏方面，将弦索、箫管与鼓板三类乐器合为一起，形成以笛为主，箫、管、三弦、琵琶、月琴、鼓板等各种乐器相互配合的完整伴奏乐队。

新昆山腔上演的第一个剧本是剧作家梁辰鱼（约 1521—约 1594）的《浣纱记》，剧本上演后受到士大夫和市民阶层的热烈欢迎，该剧的上演标志着昆曲的正式成熟。昆曲在经历长达二百余年的流行后，至清中叶，逐步被梆子与皮黄两大声腔系统剧种取代。

在昆曲盛行的约两百年间，产生了大量优秀的作品。如明代汤显祖的"临川四梦"（又名"玉茗堂四梦"，分别是《牡丹亭》、《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》）、高濂的《玉簪记》、李玉的《千钟禄》、清代洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》、黄图珌的《雷峰塔》，等等。其中尤以《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等剧最为著名。

汤显祖（1550—1616），号海若、若士，晚年号茧翁，自称清远道人，江西临川人，由于他在戏剧方面取得的突出成就，故被后人尊为"东方的沙士比亚"。汤显祖的所有作品中属《牡丹亭》成就最高。《牡丹亭》又名《还魂记》，作品讲述了杜丽娘与柳梦梅的曲折动人的爱情故事，讴歌了杜丽娘、柳梦梅追求个性解放、争取婚姻自由的斗争精神，抨击了封建制度、礼教的腐朽，反映了时代的进步要求。谱 7－2[①] 选自昆曲《牡丹亭·游园惊梦》。

---

① 上海昆剧团编. 振飞曲谱. 上海：上海音乐出版社，2002(1). 第 117—119 页

谱 7－2



洪昇(1645—1704)，字昉思，浙江钱塘人。《长生殿》是作者“三易稿而始成”的大作，剧本描绘了唐玄宗李隆基与贵妃杨玉环之间的爱情故事。作者把杨贵妃刻画成一个有血有肉的悲剧人物，既歌颂了他们之间的爱情，又揭露了他们的奢华生活给国家和人民带来的深切灾难和苦痛。

孔尚任(1648—1718)，字聘之，山东曲阜人，孔子六十四代孙，与洪昇一道被人称为“南洪北孔”。《桃花扇》是一部历史剧，通过描写南京秦淮名妓李香君和复社名士侯方域的悲欢离合的爱情故事，反映南明小朝廷内部的矛盾斗争，从而揭示整个明王朝亡国的某些历史原因。

五、梆子腔

梆子腔最初因用枣木梆子击节而得名，又因源于秦地陕、甘等地，故又称“秦腔”。音调高亢激越，节奏强烈急促。伴奏以板胡为主，其他乐器还有月琴、梆笛、锣鼓等。唱腔中常有“花音”，又名“欢音”；有“哭音”，又名“苦音”，强调↑Fa 音和↓Si 音。梆子腔带有浓郁的地方色彩。

梆子腔在清初之际，向各地流传，并与当地的语言和民间音乐结合，形成各种不

同的流派,如山西梆子、河南梆子(又名豫剧)、山东梆子、河北梆子,等等。

梆子腔开创了戏曲音乐板腔体,即以一个基本的曲调为基础,作各种节奏、板式、速度的变化来表现剧情的矛盾冲突。这种结构方式有别于之前出现在戏曲、说唱音乐中的曲牌体结构。

六、皮黄腔

皮黄腔是西皮腔与二黄腔相结合的产物。西皮腔与二黄腔的起源众说不一,它们原来都是各自独立的声腔,产生于不同地区,各有自己发展的过程,至乾隆年间方开始合流。皮黄腔的音乐,各有特点。西皮眼起板落、喜用切分节奏、la、mi 定弦,情绪常高亢跳跃;二黄板起板落、sol、re 定弦,情绪低回沉稳。

1790 年,乾隆皇帝八十寿辰,安徽的三庆、四喜、春台、和春四大徽班进京祝寿,皮黄腔开始进入京城,为清末京剧形式奠定了基础。道光年间,二黄、西皮在北京进一步合流,出现"老生三杰"程长庚、余三胜、张二奎,他们为京剧成熟做出了突出贡献。京剧是皮黄腔系统中最具代表性的剧种,在很长一段时间内它就是指皮黄戏(腔)。

第五节 器乐音乐的发展

一、器乐独奏

明清时期,戏曲艺术的蓬勃兴盛促进了乐器的进一步发展。出现了众多高水平的演奏家、演奏流派。产生了一批影响深远的作品。在众多的乐器中,古琴和琵琶代表了这时期器乐独奏艺术的最高成就。

(一)琵琶音乐的发展

明清是继唐朝以后琵琶艺术发展的又一个高峰。见于文献记载的优秀琵琶演奏家有张雄、钟秀之、李近楼、查八十、汤应曾、杨廷果、白在湄、王君锡、陈牧夫、华秋苹、鞠士林、李芳园等。明代沈德符《万历野获编》卷二十四中载有:"京师绝艺所萃,惟琵琶以李近楼为第一。"①明末清初人王猷定在《汤琵琶传》中曾对汤应曾弹琵琶有详细的描绘,认为他"所弹古曲百十余曲,大而风雨雷霆,与夫愁人思妇,百虫之号,一草一木之吟,靡不于其中传之,而尤得意于《楚汉》一曲……"②从文中对《楚汉》的描绘可知,此曲很可能就是琵琶曲《十面埋伏》。

清代琵琶流派甚多。著名的有无锡派,代表人物为华秋苹等;平湖派,代表人物有李廷森、李其钰、李芳园等;浦东派,代表人物鞠士林、陈子敬等;崇明派,代表人物

① 沈德符.万历野获编.北京:中华书局,1959(1).第 625 页

② 张潮辑.虞初新志.北京:文学古籍刊行社,1954(1).第 14 页

黄东阳、罗明章、蒋泰等。

琵琶曲《十面埋伏》最早载于清嘉庆二十三年(1818)《华秋苹琵琶谱》中,用工尺谱书写,共分十三段,由北派王君锡传谱。后来在李芳园编辑的《南北派十三套大曲琵琶新谱》中增至十八段,改名为《淮阴平楚》。乐曲反映楚汉相争的故事,现代流行的演奏谱段数不一,是琵琶大曲武曲中的代表性作品。在《华秋苹琵琶谱》中还有一首琵琶武曲《霸王卸甲》,乐曲反映的内容也与楚汉相争相关,为南派陈牧夫传曲。琵琶文曲《月儿高》,最早见于明代抄本《高和江东》,《华秋苹琵琶谱》中也记载了这首乐曲,为陈牧夫传谱,乐曲曲调优美,具有舞蹈特性,富于歌唱。

谱 7-3①:《十面埋伏》

乐 7-2



(二)古琴音乐的发展

明代掀起了一股私人刊印琴谱的风气。一些贵族文人将历史上传承下来的琴曲、民间流传的琴曲,以及自己或他人创作的乐曲汇编成集,加入解题,予以刊行。明初至清末,刊印的琴谱集达百余种。

现存最早的琴谱集为朱权的《神奇秘谱》,之后产生的琴谱有谢琳的《太古遗音》、萧鸾的《太音补遗》、严澂的《松弦馆琴谱》、徐上瀛的《大还阁琴谱》、徐祺的《五知斋琴谱》、吴灴的《自远堂琴谱》,等等。这些琴谱中保存下来的琴曲约有一千多首,如加上

① 曹安和整理译谱. 十面埋伏. 北京:音乐出版社,1962(1). 第14页

名称相同而内容不同的乐曲则达到三千余首。

明清时期古琴流派非常多,操琴名手也很多。著名的流派有明代的徐门浙派、虞山派、绍兴琴派,清代的广陵派、川派,等等。

徐门浙派继承了南宋徐天民的传统,此派门徒众多,代表性的人物有徐天民的曾孙徐和仲、黄献、肖鸾等。代表琴谱有黄献的《梧岗琴谱》,后杨嘉森又将此谱增至71曲,改名为《琴谱正传》,这两部是现存最早的徐门琴谱。另肖鸾编有《杏庄太音补遗》,收73曲,后又作《杏庄太音续谱》,收38曲。

虞山派,又称熟派,是明清之际影响最大的琴派,由严澂创立。严澂(1547—1625),号天池,又字道澈,江苏常熟人。他博采众家之长,形成了"清、微、淡、远"的琴风。《松弦馆琴谱》为虞山派代表性琴谱,收22曲,皆为严澂亲自弹过的琴曲,后再版时又加入部分琴曲。这派的另一重要代表人物是徐上瀛。徐上瀛,字青山,明亡,改名谼,号石泛山人,江苏太仓人,生卒年不详。他发展了虞山派的琴风,所传琴曲被收录在《大还阁琴谱》中,另外他还著有一篇《溪山琴况》(详见第九节)。

广陵派,因此派集中于广陵一地,故得名。广陵,即今江苏扬州。其代表人物及代表琴谱有徐常遇的《澄鉴堂琴谱》、徐祺的《五知斋琴谱》、吴灯的《自远堂琴谱》、秦淮瀚的《蕉庵琴谱》等。

明末清初的琴家中,也有以琴歌为主的。如庄臻凤、东皋心越等。庄臻凤(约1624—1667),字蝶庵,扬州人。作品收集在《琴学心声》中,曲多附歌词。东皋心越(详见第八节)的作品收录在《东皋琴谱》中(1771)。

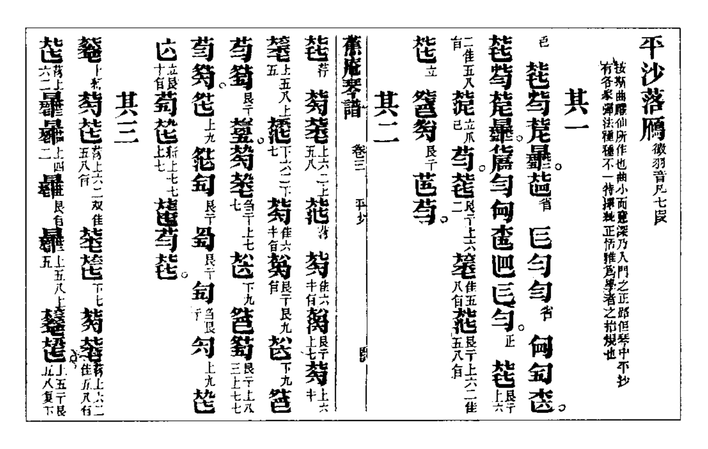
在明清时期刊印的琴谱中出现了一些较成功的琴曲,如《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《水仙操》、《龙翔操》,等等。琴曲《平沙落雁》又称《雁落平沙》,最初刊于明末《古音正宗》琴谱,是近三百年来最为流行的曲目。关于此曲的作者,历来说法不一。从现存琴谱来看,此曲版本颇多。据《天闻阁琴谱》解题认为此曲:"盖取其秋高气爽,风静沙平,云程万里,天际飞鸣,借鸿鹄之远志,写逸士之心胸者也。"[①]乐曲共分六段,一、二段为全曲的序幕;后四段描写大雁在空中回环盘旋,其后降落飞鸣宿食情景,可分为三个层次,三、四段"欲落",五段"将落",末段"既落"。图7-4[②]为《蕉庵琴谱》所录的《平沙落雁》片断,谱7-4[③]为广陵派琴家张子谦的打谱片断。

---

① 许健.琴史初编.北京:人民音乐出版社,1982(1).第139页

② 同治间刊本

③ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编.古琴曲集(第一集).北京:人民音乐出版社,1962(1).第228页



平沙落雁 徵羽音凡七段

按此曲雁仙所作也曲小而意深乃入門之正路但琴中不抄有各家彈法種種不一特擇其正而雅爲學者之指規也

其一

其二

蕉庵琴譜 卷三 平沙

其三

■图 7－4

谱 7－4:《平沙落雁》

乐 7－3:《平沙落雁》

蕉庵琴譜
張子謙演奏
許健記譜

〔1〕 ♩＝38 自由节拍

〔2〕 ♩＝48→



二、器乐合奏

明清时期，民间器乐合奏盛行，主要有鼓吹乐、丝竹乐等形式，被广泛应用于逢年过节、婚丧喜庆等各种民俗活动中。代表性乐种有弦索十三套、苏南吹打、十番锣鼓、潮州音乐、河北音乐会、福建南音、西安鼓乐、北京智化寺京音乐、山西八大套等。现择取数种略述如下：

（一）弦索十三套

弦索十三套又名“弦索备考”，清代蒙古族文人荣斋编。这是一部以弦乐器为主的器乐合奏曲集，书序作于嘉庆十九年（1814）。共收有十三套曲目，分别是：《合欢令》、《将军令》、《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》。其中的《十六板》含有明显的主、复调因素，由两条对位旋律组成，一个是《十六板》，另一个是《八板》。所用乐器有琵琶、弦子（三弦）、筝、胡琴。每首乐曲中的乐器均有分谱，参见图7－5①（乐7－4）。

（二）福建南音

福建南音又名南曲、南管、南乐等，流行于闽南泉州、厦门、晋江、台湾及东南亚一带。南音音乐由曲、指、谱三大部分组成。“曲”指结构短小，词曲活泼的散曲；“指”指有唱词、乐谱和琵琶演奏符号的大型套曲；“谱”指有标题的器乐曲。南音包括演唱和器乐演奏两种艺术形式。南音使用的乐器有唐代拍板；晚唐式四相九品琵琶，面板上有两个月牙音孔，横抱，用义甲（假指甲）演奏；洞箫与唐代尺八相似；二弦与宋代的奚琴相似。乐队编制分为上四管、下四管两种。上四管包括箫、琵琶、三弦、二弦

---

① 续修四库全书（第1096册）.上海：上海古籍出版社，2002（1）.第74页

■图 7－5

等；下四管包括南嗳（中音唢呐）、琵琶、三弦、二弦、响盏等十种乐器。南音谱式属于工尺谱体系，最著名的套曲有“四”（《四时景》）、“梅”（《梅花操》）、“走”（《八骏马》）、“归”（《百鸟归巢》）等四套。

（三）西安鼓乐

西安鼓乐是流行于陕西西安地区的一种大型器乐合奏形式，现存经确认的最早的谱本是康熙二十八年（1689）的抄本《鼓段赚小曲本具全》。西安鼓乐的渊源可溯至唐、宋时期。其演奏形式分为坐乐、行乐两种。坐乐在室内演奏，有严格的程式；行乐是在街道行进与庙会场合演奏，形式简单。记谱采用宋代俗字谱体系。

（四）潮州音乐

潮州音乐最初流行于广东潮州、汕头地区，后流传至闽南及东南亚一带。曲调源于当地民歌、歌舞、小调，同时吸收了姊妹艺术及宗教音乐营养成分。分广场音乐和室内音乐两大类：广场音乐包括潮州大锣鼓、潮州外江锣鼓、潮州花灯锣鼓、潮州八音锣鼓和潮州小锣鼓；室内乐包括潮州弦诗乐、潮州笛套古乐、潮州细乐及潮州庙堂音乐。潮州大锣鼓是一种吹打合奏形式，又分唢呐主奏为主的唢呐大锣鼓和笛子主奏为主的笛套大锣鼓。

潮州弦诗乐的历史非常悠久，原为潮州民间用弹拨乐器演奏古乐诗经的总称，后来泛指潮州民间丝竹，包括丝弦、竹管等乐器的独奏和合奏。传统弦诗乐所用乐器，丝弦类有二弦、秦弦、扬琴、二胡、琵琶等；竹管类有横笛、洞箫、唢呐；打击乐器有鼓、板、木鱼。记谱采用古老的“二四谱”记写，二四谱用二、三、四、五、六、七、八等七个

数字表示乐器的弦位(音高),相当于简谱的 5̣ 6̣ 1 2 3 5 6,常用调有轻三六调(简称轻六调)、重三六调(简称重六调)、活三五调(简称活五调),另外还有反线调、轻三重六调等。代表性的传统弦诗乐有《寒鸦戏水》、《昭君怨》、《凤求凰》等。谱7-5①《三更月》列出了轻六、重六、活五的二四谱比较。

谱7-5:三更月(轻六、重六、活五比较)





第六节 民间歌舞音乐

明清时期,民间歌舞音乐种类相当丰富。汉族民间歌舞音乐有秧歌、花鼓、采茶、花灯、二人台、二人转、打连厢、跑旱船、舞竹马,等等。其中有些歌舞后来逐渐演变为戏曲剧种。少数民族歌舞音乐也是异彩纷呈,如:朝鲜族的"农乐舞"、"杖鼓舞"等;壮族的"扁担舞"、"春牛舞"等;傣族的"孔雀舞"、"跟鼓舞"等;彝族的"跳月"、"花鼓舞"等;蒙古族的"盅碗舞"、"安代"等。以下仅选择几种略作介绍。

一、秧歌

秧歌是一种历史悠久的民间歌舞,清人吴锡麒《新年杂咏抄》将秧歌与南宋灯宵

---

① 蔡余文、郑诗敏.广东潮州弦诗乐.北京:中国文联出版公司,1996(1).第27页

《归田乐》相提并论，可知南宋时即有此形式。但秧歌一词始见于清代，闹秧歌活动也是从清代开始盛行的。秧歌主要流行于东北、西北、华北等地方。秧歌可分为“高跷”和“地秧歌”两种。表演形式有过街、大场、小场等。过街是秧歌队在街上行进时做些简单的步伐和队形的变化。大场人数较多，常用于表演的开场和结尾，舞步简单，队形较复杂，由锣鼓或丝弦曲牌伴舞。小场是由几个人表演的小型歌舞，演唱内容带有一定的故事情节，多为男女逗趣、男女爱情、历史故事等。曲调多源于民歌，如《剪剪花》、《对花》、《观灯》、《绣荷包》、《放风筝》等。各地秧歌风格各异，如东北的秧歌开朗奔放、山东的粗犷有力、河北的诙谐细腻等。

二、二人转

二人转又名蹦蹦戏、小落子，是在东北大秧歌和河北莲花落基础上结合东北大鼓、皮影戏、河南坠子等民间艺术因素而形成。主要流传于东北三省、河北、内蒙等地，大约于清嘉庆(1796—1820)年间形成，至1952年才定名为二人转。过去的表演形式分为三种：一是二人转，俗称“双玩意儿”，有两个演员，一个小旦，一个小丑。表演时，旦角手持花扇和手帕，丑角则拿霸王鞭与之配合。演员表演时，有歌舞、对唱、齐唱，情绪热烈，幽默风趣。二是单出头，由一人演唱。三是拉场戏，俗称“拉场玩意”，有固定角色、演员和相应的服饰道具，以丑角旦角为主，其他为辅。演唱中所用曲牌有三百多支，常用的有四五十支，如《胡胡腔》、《大救驾》、《喇叭牌》等。二人转的伴奏乐器有板胡、唢呐、二胡、竹板、锣鼓等。

三、十二木卡姆

十二木卡姆是一种历史悠久的维吾尔族的民间歌舞。木卡姆是个固有名词，是从阿拉伯语“马卡姆”演化而来(一说源于古龟兹语)。据《律吕正义后编》记载，乾隆年间的宫廷“回部乐”，已具备了歌舞与器乐相结合的套曲形式，它共包括《思那满》、《塞勒喀思》、《察罕》、《珠鲁》、《塞勒喀思》五部分，有固定表演程式及乐器。维吾尔族的木卡姆有很多种，新疆南部、北部、东部的木卡姆各有自己的名称、音乐风格和音乐结构。其中以喀什地区的十二木卡姆最为典型。

十二木卡姆因有十二套而得名，名称分别是《热克》、《且比亚特》、《木夏维热克》、《恰日朵》、《潘吉朵》、《欧孜哈勒》、《埃介姆》、《乌夏克》、《巴雅特》、《纳瓦》、《思朵》、《依拉克》。每套木卡姆在音乐结构上大致可分成三部分。一是大乃额曼(亦称“琼拉克曼”)，结构较复杂，由散板节奏的序唱开始，感情深沉，一般由著名艺人演唱，然后到多段体的歌曲和器乐曲共十几个部分组成，既有叙事的风格，又有鲜明的歌舞特点。二是达斯坦，意为“抒情音乐”，由数首歌曲和器乐曲相间唱奏，曲调抒情流畅，富于叙事格调。三是麦西莱普，意思是“欢乐的晚会”，是由数首舞蹈组歌组成，音乐活泼生动，热烈奔放。除此结构外，木卡姆还有二部分、四部分、五部分的

结构形式。演唱时一般席地而坐，形式有独唱、对唱和齐唱。

十二木卡姆音阶、调式种类颇多，包括建立在 do、re、mi、sol、la、si 音基础上的各种调式和音阶。它以自然七声音阶为主，兼有五声、六声。此外，还包含增二度音程和四分之三音的音阶类型。节拍中包括了一些不常见的$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$拍。伴奏乐器有萨它尔、弹布尔、都它尔、热瓦甫、艾捷克、卡龙、达卜、萨巴依等乐器。（乐 7－5）

四、囊玛

囊玛是藏族传统歌舞中艺术性和规范化程度较高、流行程度较广的一种古典歌舞形式。主要流行于拉萨、日喀则、江孜等地。囊玛兴起于 17 世纪，是在藏族民间歌舞的基础上，吸收汉族民间音乐后形成发展起来的。囊玛的结构一般由引子、歌曲和舞曲三部分组成。引子部分由器乐演奏，旋律悠扬古朴，富于抒情性，大部分囊玛的引子部分旋律是相同的。歌曲部分的旋律内容变化频繁，速度较慢，一般由众人齐唱，无舞蹈。舞曲部分以舞蹈和器乐舞曲为主，无歌曲，节奏明快，情绪热烈。

囊玛的伴奏乐器，据说在 19 世纪被规范后必须由七件乐器组成，这些乐器有笛子、札木聂琴、扬琴、京胡、特琴、根卡、串铃，后来随着传播范围的扩大及时代的发展，伴奏形式也不断得到丰富。（乐 7－6）

五、象脚鼓舞

象脚鼓舞流行于云南省西南部的傣、德昂、布朗、阿昌、景颇等少数民族地区，一般在泼水节、安居节等宗教节庆期间跳唱。表演形式采用打击乐器、舞蹈与演唱相结合，载歌载舞。打击乐器节奏复杂多变，配合舞蹈演唱的曲调有《孔雀歌》、《打鼓调》、《十二马调》、《依拉灰》、《上新房歌》等。伴奏乐器使用最多的是象脚鼓、铓锣、镲组成的“三大件”打击乐队。象脚鼓既是主奏乐器，又是道具，铓锣充当低音乐器，镲起到填充中声部的作用。

第七节　明清宫廷音乐

一、明朝宫廷雅乐

明代的宫廷音乐大抵延续了前朝的体制。在宫廷音乐机构方面，明太祖朱元璋于洪武二年（1369）置太常司，设协律郎等官职，如首任协律郎官为古琴演奏家冷谦。后又置教坊司，主要职则是掌管宴会大乐，下设大使、副使、和声郎、左右韶乐、左右司乐等职。

明朝的宫廷雅乐基本上由三大部分组成。

一是用于祭祀的乐舞和乐曲，祭祀内容包括圜丘、先农、太岁、周天星辰、历代帝王、太庙、释孔等。

二是朝会乐，主要用于郊丘庙社祭祀、朝贺等场合，包括丹陛大乐、中和韶乐、殿中韶乐等。如《明史》记载：

> 凡大朝贺，教坊司设中和韶乐于殿之东西，北向；陈大舞于丹陛之东西，亦北向。驾兴，中和韶乐奏《圣安之曲》。升座进宝，乐止。百官拜，大乐作。拜毕，乐止。进表，大乐作。进讫，乐止。宣表目，致贺讫，百官俯伏，大乐作。拜毕，乐止。宣制讫，百官舞蹈山呼，大乐作。拜毕，乐止。驾兴，中和韶乐奏《定安之曲》，导驾至华盖殿，乐止。百官以次出。①

这段文字记载了明洪武三年所定"大朝贺"的仪式流程，从中我们可以得知，明朝的教坊司中已经设有"中和韶乐"。

三是宴飨乐，主要指宴饮时所用音乐舞蹈。明朝的宴飨乐分为侑食乐、丹陛大乐、文武乐、四夷舞乐、迎膳乐、进膳乐、太平清乐等种类。各类乐器、乐工数量不等。表演时遵循一定的程式规范，宫廷雅乐表演者的服饰也有一定的规范。

明朝十七任皇帝，自明太祖制定乐章始，后继皇帝频繁更改，至明中叶后，乐律已混乱不堪。《明史》记载了弘治（1488—1505）年间，有礼官向孝宗皇帝进谏："高皇帝命儒臣考定八音，修造乐器，参定乐章，其登歌之间，多自裁定。但历今百三十多年，不复校正，音律舛讹，厘正宜急。"②弘治时，民间的一些戏曲也流入宫廷，登上大雅之堂。"弘治初年，教坊司以杂剧承应，间出狎语，都御史马文升厉色斥去。"③尽管后来有多位皇帝皆有意于复兴宫廷雅乐，如嘉靖（1522—1566）时世宗皇帝命宋胡瑗、李照、张鹗、李文察等考定音律，但"终以无成"。

二、清朝宫廷音乐

（一）清朝宫廷雅乐

清初的宫廷音乐机构沿袭了前朝的设置，设教坊司，隶属礼部，与太常寺分掌乐事。雍正七年（1729），改教坊司为和声署。乾隆七年（1742），设立乐部。其后基本沿用此制。清宫雅乐在明朝的基础上有了很大的发展，种类更为繁缛、乐队人数规模庞大，显示出清朝统治者对宫廷音乐的重视。

清朝雅乐包括：中和韶乐、丹陛大乐、中和清乐、丹陛清乐、导迎乐、铙歌乐、禾辞

① 张廷玉．明史．北京：中华书局，1974(1)．第1054页

② 张廷玉．明史．北京：中华书局，1974(1)．第1058页

③ 张廷玉．明史．北京：中华书局，1974(1)．第1058页

桑歌乐、庆神欢乐、宴乐、赐宴乐、乡乐等11种，各类均有特定的使用场合，大小规模也不相同。部分种类在使用中又进一步细分成更小的种类。以下略作介绍。

中和韶乐：用于坛、庙、先师庙、方岳祭祀。参与演出的乐工数量庞大，不同祭祀场合乐队数量稍有变化。如：用于坛、庙祭祀所用乐器有镈钟1，特磬1，编钟16，编磬16，建鼓1，篪6，排箫2，埙2，箫10，笛10，琴10，瑟4，笙10，搏拊2，柷1，敔1，麾1，共17种乐器，94人；用于先师庙祭祀的乐器有琴、箫、笛、笙各6，篪4，其他配置相同，人数减为76人。

丹陛大乐：用于御殿受贺、宫中行礼。使用10种乐器，乐队人数24人。

中和清乐：用于册尊典礼、宴飨进馔及除夕、元宵张灯之用。使用7种乐器，乐队人数11人。

丹陛清乐：用于宴飨进茶、进酒、赐茶等场合，乐队情况同中和清乐。

导迎乐：用于乘舆出入。共使用7种乐器，乐队人数18人。

铙歌乐：用于乘舆出入，但使用场合与导迎乐有别。根据使用场合的不同分为卤簿乐、前部乐、行幸乐、凯旋乐，其中行幸乐又分为鸣角、铙歌大乐、铙歌清乐；凯旋乐又分为铙歌与凯歌。使用乐器、乐队数量大小不同。

禾辞桑歌乐：用于亲耕、亲桑。亲耕用乐器六种，乐工36人；亲桑用乐器六种、乐工24人。

庆神欢乐：用于群祀。使用乐器6种、乐工人数6人。

宴乐：共有9种，包括队舞乐（包括庆隆舞、德胜舞、世德舞3种）、瓦尔喀部乐、朝鲜乐、蒙古乐、回部乐、番子乐（包括金川乐与班禅乐）、廓尔喀部乐、缅甸国乐、安南国乐。九种音乐中多为邻国的音乐。

赐宴乐：主要用于经筵礼毕后的赐宴，文武乡试、会试赐宴等场合。所用乐器6种，乐工人数10人。

乡乐：用于府、州、县学春、秋释奠。所用乐器15种，乐工数量为68人。

乐舞有两种。一种用于祀神称佾舞，另一种用于宴飨称队舞。除此之外，列于宴乐之末的舞蹈还有瓦尔喀、朝鲜、蒙古、回、番、廓尔喀、缅甸、安南等舞。

清朝宫廷雅乐种类繁多，但大体仍可将其归为以下几类：

祭祀乐	朝会乐	宴飨乐	其他
中和韶乐	丹陛大乐	丹陛清乐	禾辞桑歌乐
庆神欢乐	中和清乐	中和清乐	
佾舞	导迎乐	宴乐	
乡乐	铙歌乐	赐宴乐	
		队舞	

（二）清朝宫廷娱乐音乐

宫廷娱乐音乐在清代官方文献中多不记载。但是，清朝统治者除了十分重视雅乐外，宫廷中也盛行娱乐音乐，尤其是宫廷演戏活动。乾隆时期设立了专门的音乐机构——南府（道光七年改名为升平署）与景山，负责演戏、十番学、中和乐等音乐活动。从乾隆五十年（1785）《重修喜神祖师庙碑》及后来的南府档案和慈集寺碑文中可知，十番学是南府中演奏十番吹打乐的部门，中和乐是演奏典礼音乐的部门。

演戏内容据清昭梿（1776—1829）《啸亭杂录》记载：有“各节令皆奏演”的“月令承应戏”，有“于内廷诸喜庆事，奏演祥征瑞应者”的“法宫雅奏”，有“于万寿令节前后，奏演群仙神道添筹锡禧，以及黄童白叟含哺鼓腹者”的“九九大庆”，还有据目犍连尊者救母故事编写的《劝善金科》，据唐僧取经故事编写的《昇平宝筏》，等等。其中的《劝善金科》、《昇平宝筏》均为 10 本，240 出，这种戏被称为大戏，因一般连演时间较长，故又称连台戏。除此以外，清宫演戏内容还包括一些民间流行的剧本。

清前、中期上演的剧种多为昆腔和弋阳腔戏。演员初为南府的学戏太监，后来加入了民籍教习学生。为配合演戏活动，清宫修建了许多戏台。如宁寿宫畅音阁三层大戏台、圆明园的同乐园戏台、清漪园的听鹂馆戏台、承德避暑山庄的清音阁大戏台，等等。现存的畅音阁大戏台，上层为福台、中层为禄台、下层为寿台，上有天井，下有五个地井，可以升降道具、人物。清宫演戏规模非常大，乾隆年间赵翼（1727—1814）曾在热河行宫看过戏，他在《檐曝杂记》中详细记录了这次经历。书中说从八月初六开始演大戏，到八月十五日才停止，所演的戏多为《西游记》、《封神传》等小说中神仙鬼怪之类，当戏演到唐僧至雷音寺取经时戏台上分出九层，列座几千人，可以想见当时演出场面之壮观。

三、《诗经乐谱》

《诗经乐谱》共 30 卷，书后附《乐律正俗》一卷，乾隆五十三年（1788）敕撰。历代《诗经》乐谱传至今日的有宋朝朱熹《仪礼经传通解》中载 12 首，元朝熊朋来《瑟谱》中载 29 首及明朝朱载堉《乐律全书》中所载部分乐谱等，这部《诗经乐谱》是现存诗乐中规模最大，收谱最多的刊本。它沿袭了传统《诗经》乐谱中一字一音的谱法，将《诗经》中三百余篇诗皆审音定律，分宫别调一一谱出。乐谱的律制沿用了康熙创用的“十四律”；乐器采用分谱记法，分别列出箫谱、笛谱、钟谱、琴谱与瑟谱五种，排列顺序与《律吕正义后编》相同。其中箫谱与埙谱、篪谱、排箫谱相同，用宫商谱与工尺谱并列记写；笛谱与笙谱相同，也并用宫商谱与工尺谱；钟谱与磬谱相同，采用律吕谱记谱；琴瑟运用减字谱记谱。这份乐谱对于研究清代的宫廷音乐、宫调理论等无疑是一份重要的文献。

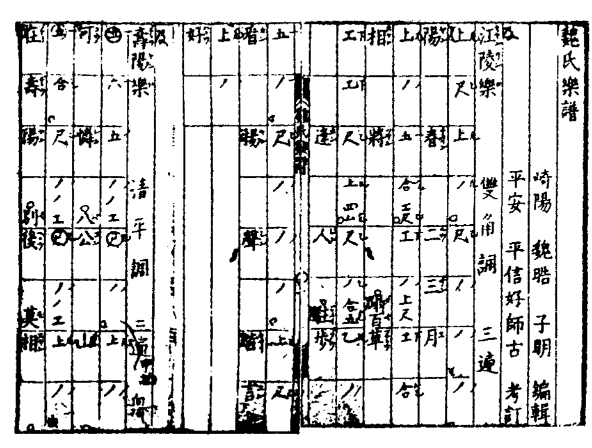
第八节　中外音乐交流

一、与日本的音乐交流

明清时期,中日两国的音乐文化交流进入了一个新的历史发展阶段。日本一般把这时期传入的中国音乐称为“明清乐”。明清乐中包括明代与清代传入的音乐。

明代音乐传入日本主要集中在明朝末年,现在所知最早的记录是在明末崇祯年间(1628—1644),明朝人魏之琰为躲避战乱,以商人身份先赴越南,后转赴日本传授明朝音乐。魏之琰字双侯,号尔潜,人称九官仪,福建省神州府钜鹿郡人,世代在明朝朝廷中为官,其本人官职何位不甚清楚。他精通音乐,尤其对明朝的宫廷雅乐颇为熟悉。魏之琰死后,其家族皆致力于明乐的传承和推广,其中以第四代孙魏浩贡献最大。

魏浩,字子明,号君山,日本名钜鹿富五郎,后又改名为民部。他精通家传明乐,十余年的演奏与教学,培养了宫崎�等百余名弟子,使明乐在日本得到较大的推广和普及。为便于弟子更好的学习明乐,魏浩于明和五年(1768)将家传明乐重新整理编辑,刊行了声乐乐谱曲集《魏氏乐谱》。传世的《魏氏乐谱》有两种版本:一种就是明和五年魏浩编辑、平信好师古考订的刊行本一卷本,共收录乐曲 50 首;另一种是六卷本,共收曲子 240 首,手稿本,书写年代不详,基本囊括了魏氏家族所传的全部明乐。书中歌曲的歌词多取自古代诗词作品,如《关雎》、《阳关曲》、《长歌行》、《忆王孙》、《八声甘州》等,在歌词的旁边佐以日语假名注明汉字发音,从所注汉字发音来看,应当属于中国南方的福建语系。乐谱则采用明代流行的工尺谱。(图7-6)①



■图 7-6

明朝有大量的乐器传入日本,据魏浩的弟子郁景周的《魏氏乐器图》(1780)中记载,仅魏氏传入日本的明朝乐器就有:管乐器四种分别为龙笛、长箫、巢笙、筚篥;弦乐器三种分别为瑟、琵琶、月琴;打击乐器四种分别为檀板、小鼓、大鼓、云锣,共 11 种。

另一重要的中国乐器——三弦,约在 14 世纪传入琉球,被称为“蛇皮线”,主要

① 日本明和五年(1768)书林芸香堂刻本。

用于琉球歌曲的伴奏。后来,这种乐器传入日本并逐渐流行开来。在流传过程中,乐器形制、材料发生部分变化。如开始张以猫、狗皮,琴体变大,呈角形,琴的柄端也有变化等,日本人称其为“三味线”。在后来的发展过程中,三味线成为日本传统的器乐合奏“三曲”中不可或缺的一种乐器。

据日本的文献记载,清朝音乐主要经两条途径传入日本:一条是日本文政(1818—1830)年间,中国人金琴江、江芸阁、朱柳桥和李少白到达长崎,开始传播清朝音乐。其中金琴江影响较大,其弟子中最为著名的有荷塘一圭与曾谷长春。另一条传播路线是天保二年(1831)从中国福建到达长崎的林德健,他教授了众多日本弟子。伴随清乐的传播,大量的清乐曲谱也随之刊印出来,如:《清风雅谱》(1878)、《清乐词谱》(1883)等。这些曲谱的记谱法,几乎均采用中国的工尺谱,书写格式也同于工尺谱,如器乐谱竖行记写,声乐谱中歌词部分用大字体直行书写、工尺谱字则用小字体书于歌词右侧等。传入日本的清乐曲目非常多,如《茉莉花》、《四季》、《将军令》,等等。

传入日本的清朝乐器也非常多,约有 18 种。管乐器四种:清笛、长箫、洞箫、唢呐。弦乐器七种:月琴、蛇皮线、阮咸、胡琴、提琴、携琴、洋琴。打击乐器七种:林琴、片鼓、太鼓、小钹、金锣、云锣、拍板。图 7-7[①] 为日本《明清乐之栞》(1894 年刊行)一书中刊载的明清乐演奏图。



■图 7-7

明清时期古琴音乐继唐五代后又开始大量传入日本。著名的东皋禅师就是在这一时期东渡日本传授琴艺。东皋禅师(1639—1695),明末清初人,禅僧,琴学家,法名兴俦,[②]字心越,浙江金华府婺浦阳人。他 8 岁入佛门,32 岁成为杭州永福寺住寺僧,曾随庄臻凤、褚虚舟学习古琴。他于延宝五年到日本,先住长崎,后移水户,任宗山天德寺住寺僧,称东皋禅师。他在日本培养了许多琴乐弟子,其中有人见竹洞、杉浦琴川等。杉浦琴川于宝永(1704—1711)年间,对心越的琴曲进行收集整理,出版了《东皋琴谱》。

这一时期除了东皋禅师随身携带的琴谱《松弦馆琴谱》传入日本外,还有一些其他的中国古琴琴谱如《琴谱合璧》、《青山琴谱》、《琴学心声》、《自远堂琴谱》、《蕉庵琴谱》等十数种先后传入日本,对日本古琴音乐的复兴起到了极大的推动作用。

---

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京:人民音乐出版社,1988(1). 第 180 页

② 黄大同. 琴僧东皋能称“蒋兴俦(畴)”吗? 中国音乐学. 2004(4). 第 105 页

二、与朝鲜的音乐交流

14 世纪末，高丽王朝被李氏王朝取代。李朝大力倡导儒教，中朝音乐交流相当频繁。据史料记载，明朝先后两次遣使送乐器于李朝，一次是洪武三年(1370)明太祖遣使送入九种乐器；一次是永乐三年(1405)明成祖遣使送入六种乐器。公元 1430 年，朝鲜派遣典乐黄植到中国考察雅乐和唐乐，并描绘了各种中国乐器的图样返国。中国传入的乐器对朝鲜本土乐器的产生发挥了积极作用，相传新罗伽倻琴就是新罗南方的嘉倻国嘉实王根据中国传来的二十五弦瑟创制出来的。

15 世纪朝鲜著名音乐家朴堧，依靠中国传入的编磬音律，确立了李朝所用的音律，并据此创建了乐队；同时利用中国传入的律吕谱等记谱法，沿用中国古代的十二律吕名称，设计出“井间谱”记谱法，“井间谱”的运用，为保存李朝的音乐做出不可磨灭的贡献。朴堧的这些理论成果被其后的音乐理论家成伣收集、整理成《乐学轨范》(1493)一书。在这本音乐理论著作中，作者将朝鲜的宫廷音乐分为三大部分：雅乐部分，即从中国传来的宫廷音乐；乡乐部分，指古代传下来的朝鲜人民自己创作的音乐；唐乐部分，即中国唐代传入朝鲜的中国民间音乐。(图 7－8)①



■图 7－8

与此同时，朝鲜的音乐舞蹈依然活跃于明清两朝的宫廷中，这在《明史》与《清史》中均有相关记载。如《清史·志七十六》说：“宴乐凡九：……一曰朝鲜乐……一曰安南国乐。”②

① 刘东升、袁荃猷. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 180 页

② 赵尔巽. 清史稿. 北京：中华书局. 1977(1). 第 2998 页

三、与西方的音乐交流

元代威尼斯商人马可·波罗的著作《马可·波罗游记》,在西方产生了重要的影响,这部著作的出版发行,吸引了更多西方人对神秘东方的向往。随着西方航海业的迅速发展,一批批传教士踏上了中国这块古老的土地。他们充当了音乐交流的桥梁作用,将西方的音乐传入中国,也将中国的音乐介绍给了西方。

中西音乐交流的一个奠基性的人物就是利玛窦。利玛窦(Ricci Mattheo,1552—1610),意大利籍天主教耶稣会传教士,1582 年来华传教,1601 年到北京觐见明朝万历皇帝,1610 年于北京逝世,明朝皇帝赐地葬于北京阜成门外。

1582 年,利玛窦在广东肇庆建立了内地第一所天主教堂,当时在教堂里已经开始使用西洋乐器。1598 年,他向明朝皇帝进贡了一架八音琴。1601 年,他又进贡了一架西琴,据考证,[1]这架西琴就是当时欧洲非常流行的击弦古钢琴"克拉维科德"(clavichord)。为配合教学,利玛窦还曾用中文编写了八首歌词,并汇集成册,取名《西琴曲意》出版刊行。另一位与利玛窦同在北京传教的西班牙传教士庞迪我(Didaco de Pantoja,1571—1618),也曾入宫为当时的太监教习钢琴演奏。

利玛窦在向中国输入西方音乐的同时,也积极地将中国的各种音乐、戏曲、乐器等介绍给西方。他用意大利文撰写的著作《利玛窦中国札记》先后被译成拉丁文、法文、德文、英文等多国文字,对西方人了解中国音乐起了很大的作用。

清朝的康熙与乾隆两位皇帝在位时,中西音乐交流得到了进一步的发展。康熙皇帝的宫廷外籍音乐教师中有南怀仁(Verbiest Ferdinand,1623—1688)、徐日昇(Pereira Thomas,1645—1708)、德理格(Pedrini Theodoricus,1670—1746)。其中,徐日昇还曾编写有《律吕纂要》一书,这是第一本用汉语介绍西洋乐理知识的书籍,该书的许多内容后来被收入《律吕正义后编》中。(图7-9)[2]

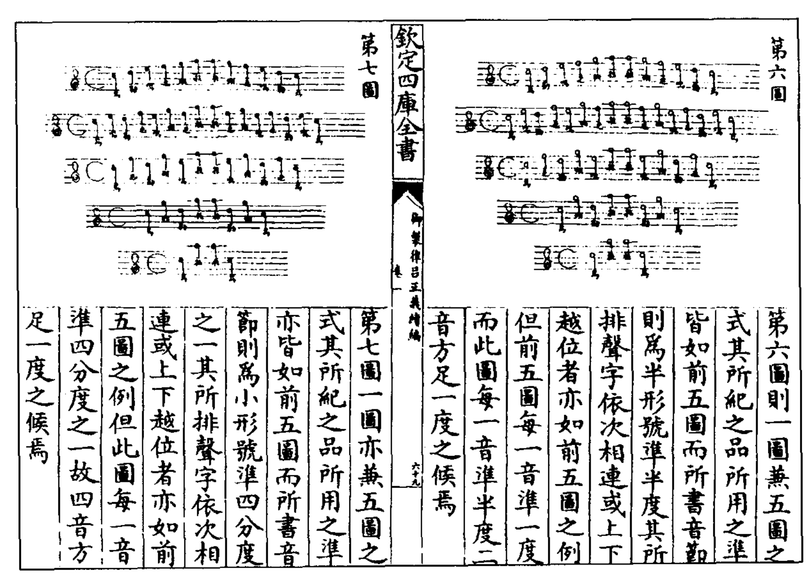
乾隆皇帝时,宫廷也聘请了数位外籍传教士担任音乐教师。据已有资料记载,当时在宫中已建有合唱队、西洋管弦乐队,并曾上演过西洋歌剧和西洋傀儡戏。乾隆五十八年(1793)英国政府派遣马戈尔尼访华,随行的许多工作人员都将此次经历著书刊行。其中,时任使团参赞的巴罗(Barrow John,1764—1848)曾于 1804 年出版著作《中国游记》,书中收录了中国民歌《茉莉花》。意大利作曲家普契尼创作的歌剧《图兰朵》,剧中使用的中国旋律应当与巴罗的这本著作有关。

在中国传教的西方传教士,因为传教的需要,出版了许多以赞美诗为主的曲谱集。这些曲谱中的记谱方式五花八门,有工尺谱、简谱、纽姆谱、五线谱,以及它们的各种变体。这些史料也是中西音乐文化交流的一个重要见证。

---

① 陶亚兵著.明清间的中西音乐交流.北京:东方出版社,2001

② 文渊阁四库全书([1].第 215 册).台北:台湾商务印书馆,1986(1),第 219 页


欽定四庫全書

御製律呂正義續編

第六圖

第六圖則一圖兼五圖之式其所紀之品所用之準皆如前五圖而所書音節則爲半形號準半度其所排聲字依次相連或上下越位者亦如前五圖之例但前五圖每一音準一度而此圖每一音準半度二音方足一度之候焉

第七圖

第七圖一圖亦兼五圖之式其所紀之品所用之準亦皆如前五圖而所書音節則爲小形號準四分度之一其所排聲字依次相連或上下越位者亦如前五圖之例但此圖每一音準四分度之一故四音方足一度之候焉

■图 7－9

第九节　音乐理论著作和重要曲谱集

一、音乐理论著作

（一）《乐律全书》

《乐律全书》为明代朱载堉著。全书由《律历融通》、《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《律吕精义》、《操缦古乐谱》、《旋宫合乐谱》、《乡饮诗乐谱》、《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星小舞谱》、《圣寿万年历》、《万年历备考》等书汇集而成。

朱载堉（1536—1611），字伯勤，号句曲山人，朱元璋九世孙。嘉靖二十九年（1550），其父朱厚烷因进谏遭诬被削爵软禁，朱载堉于此期间筑土室宫门外十九年，潜心研究数学、天文、历法和乐律，直至其父无罪获释恢复爵位，复入宫，万历十九年（1591）其父死后，不袭爵位，以著述终其身。除《乐律全书》外，其著作还有《嘉量算经》、《律吕正论》、《律吕质疑辨惑》等。

《乐律全书》中详细记载了“新法密率”（即十二平均律）的推演方法，彻底解决了“黄钟不能还原”的历史问题。根据《律历融通》的序推测，这一理论应在1581年前即已完成。在之后的著作《律学新说》（序作于1584年）及《律吕精义》（序作于1596年）中有更为详尽的阐发。

所谓“新法”，是有别于三分损益法而言。所谓密率，即采用数学方法求得十二律每律的等比数后再产生十二平均律。其生律方法为：先定倍黄钟律（假设为 c）的律长（或弦长）为二尺，则正黄钟（高八度 c^1）之律长为一尺。以倍黄钟律的律长开平方（$\sqrt[2]{2}$）得倍蕤宾$^\#$f 即 1.414 213……为八度一半；再以前数为基础开平方（$\sqrt[2]{1.414\ 213\cdots\cdots}$）得倍南吕律 a 即 1.189 207……为八度四分之一；再将南吕律数开三次方（$\sqrt[3]{1.189\ 207\cdots\cdots}$）得倍应钟律 b 即 1.059 463……此数即正黄钟律和倍应钟律间的比数，亦即任何相邻两律间的比数。在《律吕精义》中朱载堉将各律的数字一直算到小数点后二十五位数，这些用算盘算出来的数字与今天完全相同，令人叹服。朱载堉的“新法密率”理论远早于西方，据现代学者研究，欧洲的十二平均律理论很可能是在朱载堉理论的启发下出现的。

《乐律全书》还首次明确区分律学、乐学、舞学为三门独立的学科。书中提出的“异径管律”理论，为吹管乐器的管口校正提供了一种可行的方法。

（二）《溪山琴况》

《溪山琴况》是一篇关于古琴（七弦琴）表演的美学理论文献，明代徐上瀛撰。徐上瀛是明末虞山派著名的代表人物。书中提出了和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速等二十四况，系统阐述了古琴演奏中的音质、音色、技巧、方法及演奏者的素养等问题，是古琴演奏与研究的重要文献。

（三）《律吕正义》

《律吕正义》分上、下、续、后四编。上、下、续三编共五卷，成书于康熙五十三年（1714）；后编，128 卷，成书于乾隆十一年（1746），是一部以乐律学为主要内容的音乐百科专著。书中首创自成体系的音乐十四律理论，记录了西方传入的乐理知识和五线谱，保存有大量的宫廷典礼音乐的乐谱、舞谱资料及根据乐器实物绘制的图片，此书对于研究我国古代乐律学和明清音乐史，具有重要的参考价值。

（四）《古今图书集成·乐律典》

《古今图书集成》原名《古今图书汇编》，1 万卷，共分为 6 个汇编，32 个典，6 109 部，约一亿六千万字。资料内容一般分为六项：汇考、总论、艺文、纪事、杂录、外编。康熙末年陈梦雷等辑，雍正时由蒋廷锡重加校编，于雍正三年（1725）编成刊行，是现存我国古代最大的一部类书。《经济汇编 · 乐律典》为 32 典之一，共 136 卷，内容涉及音乐、诗歌和舞蹈等 70 类，分总部、律吕部、声音部、啸部、歌部、舞部、钟部、钲部、杂乐器等 45 部。书中还附有许多古代乐器乐舞的图片，为中国古代音乐的研究提供了大量珍贵资料。

（五）《燕乐考原》

《燕乐考原》是清代凌廷堪撰，共六卷，原书序写于嘉庆九年（1804）。凌廷堪（约 1755 或 1757—1809），字次仲，安徽歙县人，精于古代礼制与乐律研究。著作除《燕

乐考原》外，尚有《晋泰始笛律匡谬》、《梅边吹笛谱》、《礼经释例》等多种。《燕乐考原》是一部以燕乐二十八调为主要研究对象的乐律学专著。前五卷均为历代文献中有关俗乐调记载的资料汇编；卷六《后编》是作者对前五卷燕乐文献记载的归纳总结。《燕乐考原》作为现存第一部燕乐调研究的专门著作，为后世燕乐调研究开了先河，之后出现了陈澧的《声律通考》、徐灏的《乐律考》、日本学者林谦三的《隋唐燕乐调研究》、日本学者岸边成雄的《唐俗乐二十八调的成立年代》、丘琼荪的《燕乐探微》等一系列论著，使燕乐研究成为我国古代音乐史的一个重要研究领域。

二、重要曲谱集

（一）《神奇秘谱》

《神奇秘谱》是我国现存最早的一部古琴曲谱集，明代朱权编辑，成书年代为明洪熙元年（1425）。朱权（1378—1448）是明太祖朱元璋的第十七子，世称"宁献王"，自号大明奇士，涵虚子、丹丘先生、臞仙，戏曲理论家、剧作家、古琴家。一生著作颇丰。《神奇秘谱》的编印前后历时 12 年，分上、中、下三卷，收琴曲 63 首。上卷"太古神品"包括《广陵散》、《高山》、《流水》、《酒狂》等唐宋以前古曲 15 首。中、下卷"霞外神品"共 48 首，包括《梅花三弄》、《大胡笳》、《离骚》等古代名曲。《神奇秘谱》是研究古代琴曲的重要谱集。（图 7 - 10）①


臞仙神奇秘譜 上卷
太古神品
遯世操 慢角調
臞仙曰是曲者許由之所作也琴史内曲之高潔者止此曲最為高古按莊子曰堯讓天下於許由曰日月出矣而爝火不息其於光也不亦難乎時雨降矣而猶浸灌其於澤也不亦勞乎夫子立而天下治而我猶尸之吾自視缺然請致天下許由曰子治天下天下既已治也而我猶代子吾將為名乎名者實之賓也吾將為賓乎鷦鷯巢於深林不過一枝偃鼠飲河不過滿腹歸休乎君子吾無所用天下為庖人雖不治庖尸祝不越樽俎而代之矣遂遯去隱於箕山乃作是操
獨步煙霞 第一

■图 7 - 10

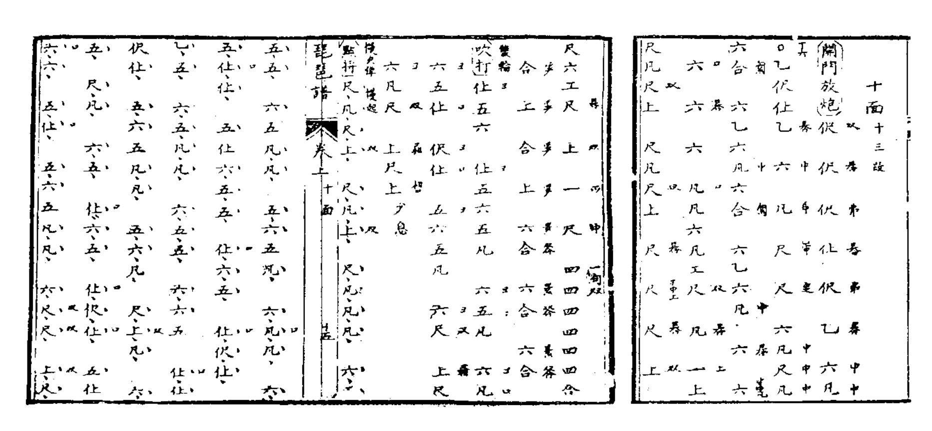
① 续修四库全书（第 1092 册）. 上海：上海古籍出版社，2002(1). 第 172 页

（二）《新定九宫大成南北词宫谱》

《新定九宫大成南北词宫谱》是一部清代声乐乐谱曲集。清乾隆六年（1741），和硕亲王允禄奉旨开办“律吕正义”馆，他集中了周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠、蓝畹等人审定音律、厘正曲谱，历时五年，于乾隆十一年（1746）完成并由内府用朱墨刊行，全书共 82 卷。收有南曲曲牌1 528首，北曲曲牌 619 首，连同“又一体”（变体形式）共计 4 666 首曲调。另收北套曲 186 套，南北合套 36 套。以单曲计算总数为 6 798 首。乐谱采用工尺谱记谱，标注板眼、正字、衬字、句读。采用宫调名称与引曲、正曲、集曲、只曲、套曲相结合的方式进行分类。内容包括唐宋诗词、金元诸宫调、宋元明南戏、元明杂剧、元明清散曲、明清传奇、清代宫廷戏等多种体裁。对于研究唐以来的音乐具有非常重要的参考价值。

（三）《华秋苹琵琶谱》

《华秋苹琵琶谱》又称《南北二派秘本琵琶真传》、《琵琶谱》，是我国现存最早刊行的琵琶曲谱集，刊行年代为嘉庆二十三年（1818），分上、中、下三卷。华秋苹，字伯雅，又名文彬，江苏无锡人，曾跟随王君锡、陈牧夫学习琵琶演奏，得其真传。此谱是在王、陈的抄本基础上编辑而成。上卷收直隶王君锡所传西板十二曲，大曲《十面埋伏》及杂板一曲，中下卷收浙江陈牧夫传西板 49 首、大曲 5 首。谱中乐曲包括《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》、《月儿高》、《普庵咒》等曲。华秋苹编写曲谱时，曾参照古琴记谱法，创订了一套较完整的琵琶指法符号，华秋苹谱的刊行对琵琶古曲的传承、琵琶演奏及后世琵琶谱刊行等均产生深远影响。（图 7－11）①



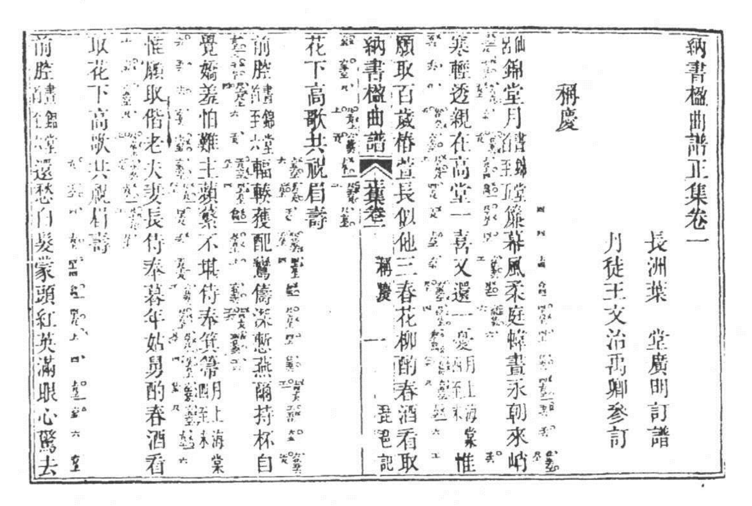
■图 7－11

（四）《纳书楹曲谱》

《纳书楹曲谱》是戏曲曲谱集，清叶堂编辑，成书于乾隆五十七年（1792）。叶堂

① 续修四库全书（第 1096 册）. 上海：上海古籍出版社，2002（1）. 第 312、313 页

(1736—1795),字广明,号怀庭,江苏长洲(今苏州)人。分正集4卷、续集4卷、外集2卷、补遗集4卷,《西厢记》全谱2卷,《玉茗堂四梦》8卷,共24卷。收有元杂剧、南戏、明清传奇、词曲、诸宫调、散曲及其他地方戏曲折子戏约360出(套)。曲谱中未附科白,工尺谱记谱,板眼俱备,但不标头、末眼。1795年重刻《西厢记》全谱时,增入小眼。(图7-12)①


納書楹曲譜正集卷一
長洲葉 堂廣明訂譜
門徒王文治禹卿參訂
稱慶
錦堂月 簾幕風柔庭幃晝永朝來峭
寒輕透親在高堂一喜又還一憂 惟
願取百歲椿萱長似他三春花柳酌春酒看取
花下高歌共祝眉壽
前腔 輻輳獲配鸞儔深慙燕爾持杯自
覺嬌羞怕難主蘋蘩不堪侍奉箕帚 惟
願取偕老夫妻長侍奉暮年姑舅酌春酒看
取花下高歌共祝眉壽
前腔 遙愁白髮蒙頭紅英滿眼心驚去
納書楹曲譜 正集卷一 稱慶 一 琵琶記

■图7-12

复习思考题

1. 名词解释

虞山琴派　京韵大鼓　弦索备考　四大声腔　十二木卡姆　新法密率

2. 论述题

(1)明清时期的重要曲谱。

(2)明清时期说唱艺术的种类、特征及流派。

(3)明清时期的器乐合奏形式。

(4)昆山腔的兴衰原因。

(5)明清时期文人中兴起编辑民歌集的原因。

---

① 续修四库全书(第1756册).上海:上海古籍出版社,2002(1).第370页

下编　近代音乐部分

（1840—1949）



第八章　中国近代音乐的发端

第一节　概　　述
——中国近代音乐发展的历史特点

清道光二十年(1840)至宣统三年(1911),是中国最后一个封建王朝从衰败走向终结的晚清时期。宣统三年(夏历辛亥年)发生的辛亥革命,推翻了清王朝,建立了意图实行民主共和的中华民国。经历了内外战乱和三次国内革命战争,中华人民共和国于1949年10月诞生。我们将1840年鸦片战争到1949年中华人民共和国的成立这段时期称为中国的近代史时期。

在这一历史时期,中国经历了反帝反封建的民主革命的两个阶段:由资产阶级领导的旧民主主义革命(1840—1918)和由无产阶级领导的新民主主义革命(1919—1949)。

中国近代音乐文化在本时期的前一阶段开始萌芽生长,而在后一阶段得到了突飞猛进的发展。

如同中国社会在这一历史时期发生了翻天覆地的大变革一样,中国的音乐文化在这百余年间,也正处在变革与转型的关头;这种变革与转型,是由于此时的世界已进入资本主义时代,中国已不可能维持着自给自足与闭关自守的状态不变,而阻挡处于强势地位的西方文化与音乐的输入;更由于中国绵延数千年的封建社会已无可挽回地走向衰亡末世,而带有半殖民地印记的近现代化都市则逐渐成为文化与音乐的发展中心。在这样的时代与社会背景下,一方面中国固有的传统音乐文化出现了不同于古代的流布嬗变态势,形成了多民族多系统的歌种、舞种、曲种、剧种、乐种纷繁迭出的新格局;另一方面,又产生了更为直接地接受传入的西方文化与音乐的影响,与传统音乐不同而又有着深刻联系的新音乐文化。不断变革中的传统音乐和不断发展中的新音乐,由此共同构成了中国近代音乐文化发展的历史内容。

中国近代音乐文化虽然只有短短一百多年的历史,却走过了坎坷曲折的道路,并且具有自己的发展特点。

由于当时的中国在西方资本主义列强的侵夺胁迫下，丧失了自身文化选择与创造的主动权，因此，中国近代音乐文化曾经经历过摸索寻觅新的音乐文化发展之路的蒙昧岁月；这一过程，从 1840 年鸦片战争前后到 1898 年维新变法前后，大约经过了半个多世纪。当时的中国已被西方列强的军舰大炮轰开了大门，西方文化和以基督教音乐为主的西洋音乐已似潮水般涌入；而面对着闻所未闻、见所未见的“异国佳音”的多数中国人却无所适从，就连一些涉足洋务乃至曾出洋游历的中国人，在他们中也未见有人能从中西音乐文化不同发展水平的对比中，提出应当改革与发展自身的民族音乐文化，以迎头赶上世界先进潮流的主张。

近代中国新的音乐文化发展的真正起步，是随着整个社会文化的变革，尤其是教育的大变革，才得以实现的；这一过程，从 1898 年维新变法前后到 1919 年五四运动前后，又走过了数十个年头。中国人自己主动选择和培育的新音乐种子，最先是在新式学堂的唱歌课程里生长起来的，这就是“学堂乐歌”。而且，在很长的历史阶段里，中国近代新的音乐教育文化机构设置了音乐课程的普通学校与师范院校、业余音乐学校性质的音乐社团、专业性的音乐院校系科和社会音乐教育文化机构等，往往成为了一时一地的新的音乐文化活动的中心和发展基地。新的音乐创作、音乐理论研究和音乐表演的进行，乃至对于传统音乐的发掘、整理、改进和社会音乐活动的开展等，几乎同教育的活动密不可分地结合在一起；中国近代音乐史上许多卓有成就的音乐家，也大多是音乐教师，甚至以音乐教育为终身职责。这是中国近代音乐文化发展的一个历史特点，也是它的一个优点。

随着无产阶级领导的新民主主义革命成为中国近代历史发展的主流，中国近代音乐文化又经受了反帝反封建的群众革命潮流的洗礼，同工农革命和人民爱国民主斗争的群众运动相结合，成为中国近代音乐文化的又一个历史发展特点。从五四运动至第一次国内革命战争时期的工农革命音乐运动，到第二次国内革命战争时期革命根据地的群众音乐运动；从 20 世纪 30 年代的左翼音乐，到抗日战争开始前后的抗日救亡歌咏运动；一直到 20 世纪三四十年代在不同政治区域里发展的新音乐运动，尤其是中国共产党领导的解放区的群众音乐运动，日益成为代表中国近代音乐文化前进方向的主流。同人民群众相结合的革命音乐人才的培育，对人民群众喜闻乐见的民族民间音乐的发掘运用，具有中国作风、中国气派的音乐作品的创造与传播，以及新音乐文化向着最广大的人民群众普及，并从人民群众中调动起创造新音乐的伟力，都是在以上列举的同工农革命与人民爱国民主斗争相结合的音乐运动中一步步得以实现的；它也成了不断吸引和汇集中国一切爱国的、民主的、进步的音乐力量的强大潮流，共同推动着中国近代音乐文化的迅猛发展。中国近现代音乐文化这样的历史发展特点，无疑是其又一个优点。

中国近代音乐文化在 1949 年之前的百余年间，始终是在战乱频仍、灾祸连年和社会动荡的漫漫征途上艰难跋涉的，加上中国幅员广大、民族众多和地域政治、经济、

文化的水平落差甚大，这就给它带来了发展极不平衡的历史特点。

这种不平衡，首先表现在以上所述音乐文化的变革与转型方面：在最先发生近代化变革的中心城市和地区，同远离政治、经济、文化中心的辽阔内地和偏远农村，以及发展滞后的少数民族地区，其实现变革与转型的先后速迟和所达到的程度，是极其参差不齐的；往往在沿海近现代化的大商埠和中心城市，已经可以看到能与国际音乐生活运作方式接轨的中国前所未有的音乐现象，而在地处穷乡僻壤的一些山沟沟土旮旯里，却还滞守着千百年来固有的音乐运作方式不变。只有当人民革命和民族解放的时代风云吹拂、映照到这些地方，尤其是在中国革命走上了以农村包围城市、武装夺取政权的道路，农村革命根据地成为新的政治与文化的发展基地以后，新的音乐文化才在这些地方得到普及，并且被注入以从工农兵群众中汲取来的更为清新强健的活力，反过来形成向城市乃至所有地域扩展其影响的强大潮流。这是中国近代音乐文化发展不平衡性的一种表现。

其次，由于帝国主义的侵略和它所支持的封建割据，使半殖民地半封建的近代中国常出现不同地区不同性质的政权并立对峙，有时甚至完全被隔绝的局面，这给中国近代音乐文化的发展带来了不小的影响，不仅使不同地区不同政权下的音乐文化发展水平参差不齐，而且从音乐的表现内容到风格特色，乃至音乐生活的运作方式等，都形成了很大反差。这是中国近代音乐文化发展不平衡性的又一种表现。

最后还必须指出：以上所述中国音乐文化在进入近代以来的变革与转型，是在1949年中华人民共和国成立之后和直到今天还远没有走完和犹在运作中的历史过程；中国近代音乐的发展，还只是为新中国音乐的建设铺设了一方前进的基石，它的许多方面尚有待于未来的发展，方能进行可靠的历史评价。为此，本编将通过对中国音乐文化在19世纪40年代之初到20世纪40年代之末百余年间发展轨迹的分章分节概述，尽可能提供考核有据的主要史实和既有的各种论评意见，以作为知往鉴今、推动实践和明察未来走向的参考，而避免作不审慎的主观论断。

第二节　中国传统音乐在近代的演变趋势

中国数千年来积累了丰富的音乐遗产，形成了优秀的民族音乐传统。1840年以后，随着中国社会性质的变化和人民反帝反封建斗争的兴起，传统音乐开始了新的演变过程。与此同时，西洋音乐的初步传入，为中国音乐的发展带来了新的因素，经过自19世纪中叶以来的酝酿，终于形成了以学堂乐歌为代表的新的歌曲形式和初步确立了普通学校音乐教育制度，标志着中国近代音乐已经开始发端。

中国传统音乐是指中国人运用本民族固有的音乐方法和音乐形式所创造的具有本民族固有形态特征的音乐，它既包括在近现代之前世代相传至今的固有音乐，也包括由近代、现代和当代的中国人，用民族固有的方法与形式所创造的具有民族固有形

态特征的音乐。通常认为,中国传统音乐是由包括民间歌曲、民间歌舞、民间说唱、民间戏曲、民间器乐等的民间音乐,包括器乐音乐与唱诵音乐的文人音乐,包括诵经调、圣赞歌与宗教性的器乐、说唱、戏曲、乐舞等的宗教音乐,以及包括内廷乐与外朝乐的宫廷音乐等四大部分音乐所构成。

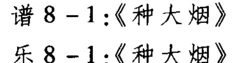
由于教学时数的限制,本节将简约地叙述民间音乐在近代演变发展的主要趋势和流传下来的若干作品,并将文人音乐中的古琴与琵琶音乐流布传承的主要事例,结合在民间器乐中简述,而省略宗教音乐与宫廷音乐;因此,还只是对中国传统音乐的主要方面在近代演变趋势的粗略勾勒。

包括民歌、歌舞、说唱、戏曲和器乐五大类的民间音乐,在 1840 年鸦片战争后的百余年间,都在表现内容、体裁形式和风格特色,乃至声腔系统与乐种的构成等方面,出现了新的演变趋势。

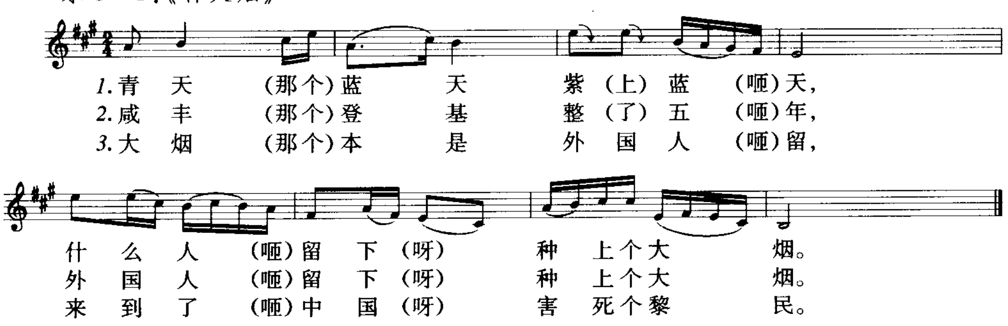
一、民间歌曲新的表现内容的出现

作为各族人民在长期的劳动与生活中集体创造的民间歌曲,始终是传统音乐中最具活力和首先随着时代前进的部分。自 1840 年鸦片战争时起,就不断出现反映当时人民生活的新的民歌。

有对帝国主义的侵略和带来的鸦片祸害进行揭露和控诉的民歌,例如:广东民歌《三元里抗英童谣》,以及流传在南北许多省份的《种大烟》、《种洋烟》、《戒大烟》之类民歌。



谱 8-1:《种大烟》
乐 8-1:《种大烟》

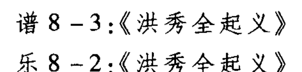


有对封建盘剥和天灾人祸造成贫困动荡的生活进行痛诉和发出悲鸣的民歌,例如:上海郊县民歌《长工苦》和陕北民歌《揽工人儿难》,山西民歌《走西口》和山东民歌《闯关东》,以及新疆维吾尔族民歌《迫迁歌》,等等。

谱 8－2:《长工苦》

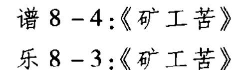


有直接反映和歌颂发生在这一时期的太平天国革命、义和团起义、捻军起义和辛亥革命等的大量民歌；在此类民歌中，有的因反映了起义农民结成武装以反抗封建统治者与侵略者的斗争，从而在曲调中出现了传统民歌中罕见的雄健的音调和队列行进般的节奏。例如：

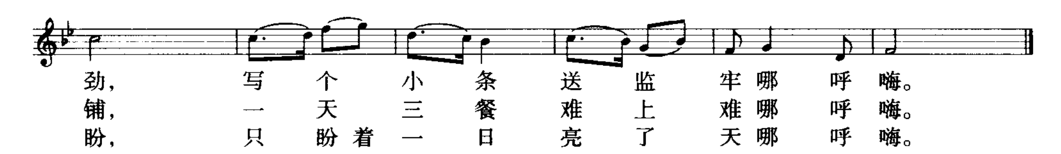

谱 8－3:《洪秀全起义》
乐 8－2:《洪秀全起义》



反映中国早期产业工人生活的民歌在此时出现，更是在传统民歌中前所未有，其中尤以反映煤矿工人苦难生活的民歌为多，例如：河北开滦煤矿工人民歌《矿工苦》、辽宁抚顺煤矿工人民歌《煤黑子苦》和江西安源煤矿工人民歌《少年进炭棚》，等等。


谱 8－4:《矿工苦》
乐 8－3:《矿工苦》





以上列举的反映鸦片战争后社会生活的民歌，仅仅是当时人民群众所编唱而经口口相传，侥幸被记录下来的极少部分。千百年来的民歌编唱，一直处在自生自灭的状态，显然影响了它的发展和流传。这种状况在进入近代以后才开始改变，这就是：在五四运动至大革命时期的工农革命音乐运动中，在十年内战时期红色革命根据地的群众音乐运动中，以及在后来解放区的群众音乐运动中，都曾兴起过有组织、有领导和规模巨大的编唱传播革命民歌的活动，产生了大量反映新的时代生活的民歌作品（将在后文叙述）。

同表现内容随着时代生活的变迁而迅速变化相比，中国传统民歌经千百年来的积淀而形成的体裁、形式等方面的特征，则具有相对的稳定性。通常认为，在中国进入近代前后，中国汉族传统民歌已基本形成了可按其歌唱场合、艺术特色和音调与节奏特征等区分的号子、山歌、小调等不同的体裁形式（少数民族民歌则又各有其不同的体裁形式）。一些发展历史更长和地域性特点更为突出的民歌，还有在民间历久形成的歌种称谓；在近代常为人称道的就有“信天游”、“山曲”、“爬山调”、“花儿”、“蒙古族长调民歌”、“漫瀚调（蒙汉调）”、“客家山歌”、“田歌”，等等。中华人民共和国成立以来，还陆续发现了在汉、壮、布依、侗、毛南、仫佬、彝、哈尼、傈僳、纳西、拉祜、景颇、羌、藏（阿尔泰人）、苗、畲、瑶、土家、佤、高山、蒙古、朝鲜、俄罗斯等23个民族中，保存和流传着具有相对稳定形态的多声部民歌。①

中国自古以来就有“采风”（采集民歌）的传统，明清以来更出现了许多由文人采录编印的民歌小曲刊本，其中有些今天耳熟能详的民歌歌词，已见载于某些刊本。以晚清出版的为例，如：清光绪年间（1875—1908）刊本《北京儿歌》中有“小白菜儿地里黄，七八岁儿离了娘………”的歌词，同20世纪30年代就得到采录，而传唱至今的河北民歌《小白菜》，歌词基本相同。

谱8－5：《小白菜》



① 参阅樊祖荫. 中国多声部民歌概论. 北京：人民音乐出版社，1994(1)

也为光绪年间刻本的《四川山歌》中，有"高高山上一树槐，手攀槐枝望郎来，娘问女儿望什么？我望槐花几时开"的歌词，同今天仍在传唱的四川山歌《槐花几时开》，歌词仅有细微差别。

谱8－6：《槐花几时开》



清同治年间（1862—1874）刻本《老长工》，刊有"年夜过是正月中，买柴籴米手头空，别无本事寻饭吃，唯有出门做长工……"的歌词①，同以上列举的上海郊县民歌《长工苦》，从内容、歌词格式到许多用语都大致相同。据此可以推断，这些民歌当年所用的，应该就是今天仍在流传的同一基本曲调。在这方面，还大有深入挖掘探究的余地。

继明清以来采集编刊民歌小曲之风，在"五四"以来的新文化运动中，兴起了以新的观点与方法采集研究民间歌谣的热潮。北京大学于1920年成立"歌谣研究会"，编刊《歌谣周刊》；广州的中山大学也成立"民俗学会"，编刊《民间文艺》和《民俗周刊》。他们采集整理了全国各地大量民间歌谣，并从历史学、民俗学和比较文学等方面进行研究，取得了很大成绩。而他们的研究主要关注的是文学方面，较少涉及民歌的音乐曲调。从音乐方面对中国民歌进行采集和研究，在"五四"时已有黎锦晖、赵元任等开端；而真正展开有规模的包括民歌在内的中国民间音乐研究，则是在抗日战争时期的解放区，在延安成立了"中国民间音乐研究会"之后（见后文叙述）。

二、民间歌舞音乐的提升和转化

中国民间歌舞音乐由伴随舞蹈的歌唱与器乐所构成，经千百年来的发展，到进入近代时，已形成"秧歌"、"花鼓"、"采茶"、"花灯"和"杂舞"等几大类歌舞音乐，各类又都包含着产生和流传在不同地区的数量繁多的舞种。作为以人民群众集体性自娱为主的民俗性艺术活动，自明清以来就有提升转化为职业性的歌舞表演与歌舞戏曲的势头；这种演变趋势，在近代又有新的发展。例如：

一些在民间自娱性歌舞活动中历久形成的表演节目，逐渐转化为职业艺人表演

---

① 以上列举的歌词，见：明清民歌选（甲、乙集）．北京：古典文学出版社，1956年、1957年版

的歌舞小戏，而又被更成熟的戏曲吸收为舞台演出剧目；众所熟知的《小放牛》就是典型一例。

谱 8－7：《小放牛》



一些原来处在萌芽状态的歌舞活动或民歌演唱等，在近现代地域文化交流频繁的际遇下，得以广取博纳各种相邻艺术，而发展成为新的民间歌舞。例如：在清末黄河流域兵祸灾荒不断的岁月里，由陕、晋、冀北流落到内蒙古西部的农民，与蒙古族人民共同以蒙汉民歌和丝弦小唱与秧歌为基础，逐渐演化成为以一丑一旦载歌载舞表演的“二人台”，编演了《打金钱》、《走西口》、《五哥放羊》等大量节目。还有，由东北大秧歌而博采莲花落、太平鼓、皮影戏、喇叭戏、河北梆子乃至东北少数民族歌舞等众家艺术之长，逐渐演化而成的“二人转”（俗称“蹦蹦”，也即后来得名“评剧”的起源重要因素），都是这样的例证。

一些原就是由贫苦人、乞讨者作为谋生手段的歌舞表演（例如：安徽的“凤阳花鼓”和盛行于江汉平原的“三棒鼓”等），在近代灾祸连连下更显“兴盛”，产生了不少直接反映灾民逃荒生活的歌舞曲。例如：在 1928 年初夏罕见的洪水灾害中，四处逃荒的灾民敲着“三棒鼓”，唱出了如泣如诉的《逃水荒》歌。

谱 8－8：《逃水荒》
乐 8－4：《逃水荒》





类似内容的歌舞曲，当以明清以来广泛流传的《凤阳花鼓》为最著名；在 20 世纪 30 年代，因经词曲作家安娥、任光的加工编排，而用作影片《大路》的插曲，更使之传播弥远。





从以上列举的极少事例与曲例，可见民间歌舞在近代继续向着职业性歌舞与歌舞戏曲提升转化，并开始得到新文化、新音乐工作者的关注。其中，对于中国民间歌舞音乐的发展具有划时代意义的，是 1942 年延安文艺整风后，在解放区兴起了热烈红火的新秧歌运动，产生了一大批表现新的群众生活的秧歌舞、秧歌剧作品，并直接引发和推动了新歌剧的创作（见后文叙述）。

三、民间说唱音乐的新声腔、新曲种

中国民间说唱音乐是以说唱结合的方式，来演绎故事、状物抒情、塑造人物和述评谐趣的一种表演艺术，唱腔和演唱或加器乐伴奏是构成说唱音乐的主要部分，而以叙述性为主和与抒情性的有机结合，则是说唱音乐的重要特点。据 20 世纪 80 年代初统计，包括只说不唱的如评书、相声、快板、快书等在内，中国曲艺说唱曲种有 341 至 400 个左右；其中，以唱为主和说唱结合的曲种占据了最多的数量，它们又可按历

史渊源、声腔源流、主奏乐器和演唱演奏特点等，划分为弹词、鼓词、牌子曲、道情、琴书和杂曲等不同的类别，各类又都包含着产生和流传在不同地域的许多曲种。①

19 世纪中叶以来的百余年，是中国说唱艺术的重要发展时期，不仅以上所说 341 至 400 左右的曲种，多数都盛行和产生在这一时期，而且呈现着新声腔、新曲种层出不穷的繁盛局面。

在弹词类说唱中最具代表性的苏州弹词，自清乾隆年间（1736—1795）成型以来，到 1840 年前后至 20 世纪三四十年代，进入了它的持续发展和走向全盛的时期。在此期间，苏州弹词已由原来以苏州为集散中心，逐渐向着自 1843 年开埠迅速崛起的上海转移，在这里百业丛集、中西文化汇流和新文化、新思潮风起云涌的氛围下，加上新型书场和广播、唱片等新的传媒手段的先后出现，苏州弹词的艺术竞争日益激烈，众多艺人纷纷以改革创新求胜，不仅新书目与名家"响挡"不断涌现，以音乐而言尤为引人注目的，是许多艺人都以传统的"书调"和业已成为苏州弹词主要唱调的陈遇乾的"陈调"、俞秀山的"俞调"、马如飞的"马调"等为基础，努力创造出自己独具特色的新的流派唱腔。据《评弹文化词典》②所载，在今天以创始者的姓氏为标志而被称呼为"×调"的 20 多种苏州弹词流派唱腔中，有半数以上都产生在 20 世纪上半叶的上海。若以其出现的大致先后为序，主要有：魏钰卿（1879—1964）的"魏调"，蒋如庭（1888—1945）与朱介生（1903—1985）的"蒋派陈调"和"新俞调"（或合称"蒋朱调"），夏荷生（1899—1985）的"夏调"，周玉泉（1897—1974）的"周调"，沈俭安（1900—1964）与薛筱卿（1901—1980）的"沈调"和"薛调"（或合称"沈薛调"），徐云志（1901—1978）的"徐调"，祁莲芳（1908—1986）的"祁调"，蒋月泉（1917—2001）的"蒋调"和杨振雄（1920—　）的"杨调"等。这些流派唱腔的创始者，都是根据自身的嗓音条件与演唱演奏特长和说唱书目的表现要求，以各自师承和选择的苏州弹词主要唱调作为基础，而又多方吸收融合，从而形成了各自独有的特色，使苏州弹词音乐不断得到丰富发展，并启迪了后来新的流派唱腔的创造。

乐 8－5：苏州弹词《杜十娘》片断（蒋月泉唱）

鼓词类说唱音乐在近代，已发展成为包含数十个被称之为"××大鼓"的一大曲种类别，并且出现了众多如刘鹗（1877—1909）小说《老残游记》所记载描绘的，声腔与演唱技艺精妙绝伦的"山东大鼓"黑妞、白妞（即王小玉姐妹）那样的高超艺人。③而鼓词艺术在近代发展最重要的成果，则是京韵大鼓的形成和刘宝全（1869—1942）说

---

① 参阅：(1)中国大百科全书·戏曲曲艺卷. 北京：中国大百科全书出版社，1983(1). 第 306 页(2)陶钝、沈彭年. 中国曲艺. 第 11—16 页（该条目释文认为少数民族曲艺说唱尚不能与汉族曲艺说唱按统一的归类划分，故上述 341 至 400 个左右的曲种统计数未包含在内。）

② 参阅：吴宗锡主编. 评弹文化词典. 北京：汉语大词典出版社，1996(1)

③ 刘鹗. 老残游记. 北京：人民文学出版社，1957(1)（第二回"历山山下古帝遗踪，明湖湖边美人绝调"对王小玉姐妹演唱的描写。）

唱艺术的风靡全国。约在清同治年间,原流行于河北农村的“木板大鼓”,开始进入京津等城市,初因其带有河间乡音而被城里人贬称为“怯大鼓”,这便促使一些艺人进行改革,特别是经过原曾搭班演唱京剧老生的刘宝全,于1899年前后,在京剧泰斗谭鑫培和一些报界文人指点、帮助下,广泛吸收联珠快书、石韵书、码头调、时调小曲和京剧、梆子等,彻底褪去其“怯味”,而改以北京语音声调吐字发音,从而创造出了以京韵京腔为特色的“京韵大鼓”。刘宝全精研声韵音律和演唱击鼓等艺术,不断创制新腔,一生演唱曲目既有“三国”、“水浒”等武段子,也有《大西厢》、《丑末寅初》等文段子,长期在京、津、宁、沪和山东济南等地演唱,而获得“鼓界大王”的美誉,开创了京韵大鼓中影响最大的“刘派”艺术(图8-1,刘宝全演唱京韵大鼓)。



■图8-1

乐8-6:京韵大鼓《丑末寅初》(刘宝全唱)

京韵大鼓的形成和刘宝全说唱艺术的巨大成功,不仅对一些历史较久的说唱曲种,如鼓词类中的梨花大鼓、梅花大鼓、西河大鼓和牌子曲类中的单弦牌子曲、四川清音等产生影响,尤其带动了一些后起曲种的迅速崛起,其中,最具代表性的当数河南坠子的形成和以乔清秀(1910—1944)为代表的坠子艺术蜚声全国。河南坠子作为道情类说唱音乐后起曲种,是由原鼓词类曲种“三弦书”和豫、皖、鄂三省众多渔鼓道情曲种长期交融而成;约在清道光年间,开封说唱艺人将原伴奏乐器小三弦改以弓拉奏而成“坠子”,并将其与原来道情的击节乐器简板相结合而成独具特色,也由此获得“河南坠子”之称。它的走向全盛,又因为自民国初年起,随着时代风气的开通,有许多女艺人从河南乡间走向开封、济南和京、津、宁、沪等大城市,至20世纪三四十年代甚至连香港都有河南坠子女艺人的足迹,她们成为了进行艺术革新创造的主力。其中,自幼学艺的乔清秀,在其师乔利元(1898—1940)的指点和帮助下,广泛吸收梨花大鼓、京韵大鼓和许多戏曲说唱的声腔音乐与创腔演唱经验,创造出了旋律悠扬、节奏流畅、吐字俏丽和清新秀美的唱腔,而被称为巧口(或俏口、乔口)博得了“乔派坠子”和“坠子皇后”的美誉。

同河南坠子相似的新曲种,还可列举出进入民国以后先后形成的琴书类说唱中的“山东琴书”、“北京琴书”和牌子曲类说唱中以时调为基本唱调的“天津时调”,等等。

以上所列举的出现在近代的说唱音乐新声腔、新曲种,几乎都是在近代大都市新

的社会生活与文化氛围下，由一些具有深厚传统艺术根底而又富于革新精神的杰出艺人所创造。他们的创新成果，既是同时期新文化新音乐发展的组成部分，也为中华人民共和国成立后说唱音乐的改革发展提供了基础。

四、戏曲声腔剧种系统新格局的初步形成

中国戏曲音乐自形成之始，就有以演唱腔调和产生与流布地域区分的声腔剧种之别，并且可以按历史渊源与传承关系等划分为声腔剧种系统。据20世纪80年代初统计，到那时止，中国戏曲剧种有317个，①其中绝大多数都形成和盛行于近代的百十年间。而且在这一时期，戏曲声腔剧种的构成系统与流布格局也发生了重要变化。这一时期的戏曲音乐，一方面是明、清以来的戏曲声腔主体昆腔与高腔由盛而衰的时期；另一方面，又是清中叶以降的花部戏曲乱弹诸腔，即从吹腔、梆子腔、西皮与二黄腔（合称皮黄腔）到京剧的形成和走向全盛的时期；同时又是清末民初以来，以蹦蹦、落子、道情、眉户（迷胡）、秧歌、二人台、滩簧、黄梅、采茶、花鼓、花灯等名目出现的新兴民间戏曲脱颖而出，并且在它们的声腔音乐基础上，演变发展成为评剧、越剧等"城市化"戏曲新剧种的时期。②

京剧的形成和成为最具代表性的全国性剧种，是中国传统音乐乃至整个传统艺术在近代发展最重要的历史成果。它是由清乾隆末至咸丰年间（1790—1860）先后进京的徽汉两调长期同台共艺，以皮黄腔为主而又吸收熔铸诸调众艺于一体，约于道光二十年（1840）至咸丰末（1860）初步形成。初称"京调皮黄"，民国初年到上海演出时被称为"京班"、"京调"、"京戏"，20世纪20年代至40年代曾被称为"国剧"、"平剧"，1949年后始定名为"京剧"。它的走向全盛，又经历了从19世纪的最后三四十年到20世纪上半叶的将近百年，其间，先是出现了程长庚（1811—1880）、余三胜（1808—1866）、张二奎（1814—1864）和谭鑫培（1847—1917）、孙菊仙（1841—1931）、汪桂芬（1860—1906）等诸多名家（所谓老生的前后"三杰"或前后"三鼎甲"），使京剧从声腔音乐到表演艺术初具规模。其声腔，以皮黄腔为主体，而兼容昆腔、吹腔、拨子、南梆子和各种杂腔小调；其伴奏乐队，由以京胡为主与月琴、小三弦合组的"文场"，和以单皮鼓与檀板合称的鼓板为主而与大锣、小锣合组的"武场"（合称"场面"），两场乐师又各兼笛子、唢呐、铙钹、堂鼓等乐器所构成。

随后，京剧先是与清末民初的文明戏（早期话剧）相同步，接受西方文化与戏剧、音乐的影响，兴起编演新戏、革新舞台艺术和发展演员艺术个性的改良活动；继而，京剧又受到"五四"新文化运动和抗日救亡爱国运动等的影响，促使许多艺人进行更为全面深刻的艺术革新。在此过程中，不仅使京剧形成了以正宗规范为特色的"京派"

---

① 参阅：中国大百科全书·戏曲曲艺卷·中国戏曲剧种. 第587—605页

② 参阅：常静之. 中国近代戏曲音乐研究. 北京：人民音乐出版社，2000(1)

和以创新时尚为特色的“海派”北南两大地域性艺术流派，而且出现了遍及生、旦、净、丑各个行当和伴奏乐师等的名家辈出、流派纷呈的繁盛局面。以声腔音乐而言，从被称为“无腔不学谭”的“谭(鑫培)派”和为之伴奏而有“胡琴圣手”之称的梅雨田(1869—1914)以来，至20世纪40年代，至少可以列举出：旦行——梅兰芳(1894—1961)的“梅派”、程砚秋(1904—1958)的“程派”、尚小云(1900—1976)的“尚派”、荀慧生(1900—1968)的“荀派”，老生——余叔岩(1890—1943)的“余派”、言菊朋(1890—1942)的“言派”、高庆奎(1890—1942)的“高派”、马连良(1901—1966)的“马派”、周信芳(1895—1975，艺名“麒麟童”)的“麒派”；以及武生中被誉为“国剧宗师”杨小楼(1878—1938)的“杨派”，净行中有“十全大净”之称的金少山(1890—1948)的“金派”和开老旦流派之先的龚云甫(1862—1932)等。这些名家名角，都是在各自师承前辈声腔艺术的基础上，依据自身的嗓音条件和演出剧目与艺术表演的要求，在乐师等的辅佐下，又寻求高师贤人与艺术知音的指点、帮助，多方吸收、融合，在唱工(演唱方法与技巧)和创腔(以原有唱调为基础作加工与创制新腔)方面展现与发展自己的特长，从而创造出足以独树一帜而能为众所仿效的艺术流派与流派唱腔，同时也对伴奏音乐与乐队构成等不断改进。正是由于层出不穷的流派唱腔，京剧音乐形成了新腔叠出、传播广远的局面。被尊为“四大名旦”之首的梅兰芳，还是将京剧推向国外，使中国戏曲艺术开始博得国际声誉的第一人。他于1913年和1924年两度应邀赴日本演出，1929年底至1930年初到美国演出，1935年应邀到苏联演出，都产生了强烈反响，得到国际文化艺术界许多知名人士的高度评价，被赞誉为中国文化的象征和“美的化身”(图8-2，梅兰芳与斯坦尼斯拉夫斯基)。



■图8-2

乐8-7：京剧《霸王别姬》(梅兰芳唱)

在京剧形成和走向全国的同时，还有不少皮黄腔支派流布于南北各地，它们有的以皮黄腔单独构成剧种，有的与其他声腔结合而成剧种，例如：作为徽汉两调本源后裔的徽剧、汉剧，以及湘剧、祁剧、桂剧、滇剧、闽西汉剧、广东汉剧和粤剧等；皮黄腔因此构成包含“京调皮黄”(京剧)和各地皮黄在内的一个新的庞大的声腔剧种系统。

京剧成为以皮黄腔为主而不断吸纳诸腔杂调的演变趋势，对于已趋衰落的古老声腔昆腔、高腔等也有影响。

昆腔不仅被包容于京剧声腔之内，而且“昆乱不挡”(即兼擅昆腔与“乱弹”皮黄诸腔)成为衡量艺人水准高低的一个标准。昆腔主体在近代，则以在“三吴”之地(太湖流域与钱塘江南北)与京沪勉力维持的“正昆”和遍布于南方并延伸至某些北地的

“草昆”,而呈现衰中求存的局面。其中,最有意义的,是在1921年,由一些有识之士,在苏州创办了昆腔最后一个科班“昆剧传习所”,培养了后被称之为“传字辈”的一批包括各个行当的演员,由他们组成“新乐府”、“仙霓社”等班社在上海献艺,虽然苦苦支撑20年而至1941年被迫解散,却为曾是200年间中国戏曲盟主的昆腔——昆剧,留下了得以在1949年后传承薪火的种子。此外,昆腔自明清以来的文人结社唱曲之风,在近代也得以延续,并且由吴梅(1884—1939)于1917年在“五四”新文化发祥地北京大学和北京高等师范学校主讲以南北曲为主要内容的中国“古乐曲”,首开戏曲在高等教育设课之先河。

高腔与昆腔同属明清以来南北曲声腔系统,在近代总体虽也呈衰势,却因其主要流行于农村,因此在20世纪的上半叶,仍遍布于江、浙、皖、赣、闽、鄂、湘、粤、桂、川、黔、滇等省,尤以川、湘、浙为多。其中,流布在川、云、贵语系地区的高腔,在辛亥革命前后,随着工商业的发展和各种声腔戏班的不断入川与涌向城市,逐步演变为以高腔为主,而与昆腔(川昆)、胡琴(皮黄腔)、弹戏(乱弹即梆子腔)、灯戏(花灯戏)五种声腔合班同台演出的川剧(习称“高、昆、胡、弹、灯”),其中为主的高腔得到更为突出的发展,以其“帮(腔)、打(锣鼓助节)唱(腔)”音乐形式之高超丰富,而堪称近代全国高腔之冠。与川剧相同相似,也包含有高腔的多声腔剧种,还可以列举出如湘剧、辰河戏和婺剧等;而多声腔剧种的不断组合形成,也成为近代戏曲音乐声腔剧种系种构成的一种趋势。

梆子腔初有乱弹之称,自清中叶至近代,已发展成覆盖西北、华北、中原、西南和华东广阔地域的一大戏曲腔系,演化繁衍出各具地方特色而又相互关联的众多剧种。它们的声腔音乐都以配合于上下句齐言体唱辞的两句体乐段反复构成,伴奏都“以梆为板”(因此得名“梆子腔”)和用二弦或板胡为主奏乐器,以“板腔体”作板式与腔调的发展变化,多用花腔、彩腔,而具有粗犷高亢、激越凄楚的风格。除了这些共同特征,各梆子腔剧种又因所用语言音调和唱腔曲调的不同,而又有各自鲜明的地方特色。尤其是一些在近代兴起艺术革新的剧种,更引人注目。例如:秦腔于民国初年,在西安成立以移风易俗为宗旨的“易俗社”,建立创作、演出和培训机构,培训出新一代秦腔艺员,并编演宣传民主思想的新戏;在声腔音乐上也锐意创新,兼蓄东西两路秦腔之长,而又汲取京剧等的滋养,创造出清新秀丽、委婉动听的新秦腔。还有原称“京梆子”、“卫梆子”、“直隶梆子”,而今称“河北梆子”,以及原称“河南梆子”、“河南高调”、“河南讴”、“靠山吼”,而今定名“豫剧”等,都曾在20世纪戏曲改良思潮推动下,进行过大胆的艺术革新。两个梆子腔剧种都出现了以善唱的女旦角为主,而替代原来全用男角的发展势头。尤其是豫剧,形成了以洛阳为中心的“豫西调”和以开封、商丘为中心的“豫东调”(含祥符调和沙河调),各调都有以善唱的女演员为主而卓然成派的代表性名角,例如:豫西调的常香玉(1922—2004)和豫东调的陈素真(1918—　)、马金凤(1923—　)等,其中的常香玉,将豫东、豫西两调相结合而创出

新腔，发展丰富了豫剧音乐。

乐 8－8：豫剧《拷红》（常香玉唱）

由民间歌舞、说唱中的秧歌、花鼓、采茶、花灯、滩簧、道情、曲子、莲花落等地方声腔演化而成戏曲剧种，是近代戏曲音乐发展的突出现象。这些原来盛行于时令节庆民俗活动中的民间歌舞与说唱，因晚清以来农村经济的凋敝和半殖民地化新型城镇与都市的畸形繁荣，促使一些半职业与职业化的艺人，组成“秧歌班”、“花鼓班”、“采茶班”、“花灯班”、“滩簧班”、“道情班”等，先是走街串巷流动卖艺，进而走向城镇进入茶楼剧场，甚至迈向大城市，从而成为勃然而兴的新的戏曲剧种。它们被习称为“秧歌戏”、“花鼓戏”、“采茶戏”、“花灯戏”、“滩簧戏”、“道情戏”等地方小戏，而与昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔等“大戏”相对称。从声腔音乐来说，这时已初步形成了分属于民间歌舞类型和民间说唱类型的两大新的声腔剧种系统。其中有些小戏，更因进入都市以后，进行了更为全面的艺术革新而发展得更为成熟；这可以以评剧和越剧作为代表。

评剧是由清末民初流行于冀东和东北农村的说唱“莲花落”与歌舞“蹦蹦”融合演化而成，自 1910 年前后在唐山、奉天（今沈阳）、天津等城市兴起，经历过被称为“对口莲花落”、“唐山落子”、“奉天落子”、“蹦蹦戏”等发展阶段，民国十二年（1923）始得名“评剧”。其第一代艺人中的成兆才（1874—1929），受戏曲改良思想影响，编演新戏和推行艺术革新，确立了评剧的发展路向和艺术规范。其声腔音乐以唐山民间音调与莲花落为基础，广泛吸收二人转（蹦蹦）、京剧、河北梆子和冀东、东北一带皮影戏、大鼓书等的音乐成分，逐步形成以板腔体结构的较为丰富的唱腔；其伴奏音乐从文场到武场几乎吸收了河北梆子全套乐器，而又向京剧借鉴取法。它又经历过 20 世纪 20 年代前以男旦为主和之后以女旦为主两个时期，出现了男旦月明珠（1899—1923）和女旦花莲舫（1893—1958）、李金顺（1896—1952）、白玉霜（1907—1943）等创出各自唱腔流派的著名演员。评剧由此发展成为足以与京剧、河北梆子等相提并论的“大戏”。

越剧源于清咸丰年间（1851—1861）浙江绍兴嵊县（今嵊州）一带的民间“唱书”，原由贫苦农民以“沿门唱书”乞讨谋生，后进入茶楼酒肆演唱而成所谓“落地唱书”。光绪三十年（1906）清明节，嵊县王村艺人在本地首次搭台“唱书”以表演故事，成为向戏曲形式过渡的开端。因以尺板、笃鼓击节和人声帮腔而无丝弦伴奏，被称为“的笃班”或“小歌班”。从此向周边城镇流动，而不断向成熟的戏曲、说唱吸取借鉴。1917 年至 1923 年间，全由男角组成的“小歌班”，曾数度到上海演出而难以立足。后经向绍兴大班、京剧等取法，对剧目表演作改进，尤其是将绍兴大班的腔调板式与伴奏，融入原唱的“呤吓调”，而成初具板腔体格局的“丝弦正调”，并打出“绍兴文戏”的牌子，始初告成功。1923 年起，又受当时上海盛行以女童伶演京剧“髦儿戏”的启发，男班艺人回乡举办女子科班，培训出一批女演员，再返沪以“绍兴文戏文武女班”

之名演出，由此开始了生旦净丑全由女角扮演的“绍兴女子文戏”的发展阶段；其间，有琴师根据女演员嗓音条件，吸收京剧“西皮”的特点而创造出“四工调”唱腔，故也称此时为“四工调时期”。从此，进入上海的女班不断，涌现出众多女角名伶。其中的姚水娟(1916—1976)，于1938年夏，首创以话剧布景和演出形式编演古装、时装新戏，打出了“改良越剧”的旗号，成为正式定名越剧的开端。1942年10月，袁雪芬(1922—　)更树起“新越剧”旗帜，从新文学和话剧、电影界引进编导与舞美设计力量，同时请昆剧“传字辈”艺人传授和设计表演与舞蹈身段；又设置专职作曲，为每个戏设计和创作唱腔，并吸取电影、话剧的配乐方式，写作伴奏音乐与背景过场音乐等。以这样的新观念、新方法改革创造，使越剧舞台焕然一新，为众多女子越剧团所仿效。袁雪芬于1943年与其琴师合作，在“四工调”基础上吸收京剧二黄的特点而创造“尺调”唱腔，从此也成为越剧主要唱腔。1946年5月，以袁雪芬为首的“雪声剧团”，根据鲁迅名著《祝福》改编演出越剧《祥林嫂》，获得巨大成功，成为越剧革新的一个里程碑(图8－3)。



■图8－3　越剧《祥林嫂》(袁雪芬扮演)

以上所述评剧、越剧，还有更多的如楚剧、沪剧等，都是由发端于农村的萌芽状态的地方小戏，在进入到近代大都市的文化环境里，才一步步发育成型为具有新的时代特色的成熟剧种，它们的声腔音乐也融入了较多新文化、新音乐的因素；这是中国戏曲音乐演变发展的新趋向，预示着中华人民共和国成立后，包括戏曲音乐在内的中国音乐文化，将有更广阔的发展前景。

五、古琴、琵琶音乐在近代的传承和民间器乐的繁盛

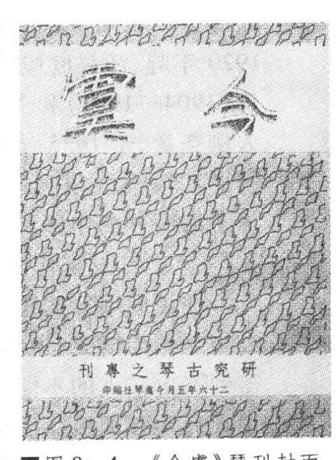
历史悠久的中国传统器乐在近代已形成了各种乐器的独奏和多种乐器的合奏等形式；合奏音乐则在弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐等类属下，形成了产生和流传在不同地域的诸多乐种。

在独奏音乐方面：源远流长的古琴音乐，作为文人音乐的主要形式，在琴歌、琴曲、琴论、琴谱等方面，都有累积丰厚的文献典籍和流派传人等传承至近代。而由于19世纪中叶以来百十年间中国社会的动荡与变革，许多琴人得以更广泛地接触社会各阶层人士，从而也使古琴音乐更贴近平民百姓，并出现诸多敢于“从俗”创新的地方琴派和琴人。例如：张椿(约1779—约1846，号鞠田)将民间流行的花鼓、道情、小曲和昆曲等改编为琴曲，加附工尺谱于其《张鞠田琴谱》，启迪了后继者祝凤喈(？—1864，字桐君)为代表的“闵派”；张鹤将祝凤喈传谱亦加上工尺谱，并采用祝凤喈所撰《与古斋琴谱》中琴论，辑成《琴学入门》(同治三年，即1864年刊)，成为近代应用最普遍的入门琴书。以张孔山为代表的“川派”，于咸丰年间(1851—1861)在四川青城山道观传授琴艺，并于光绪初年(1875)协助唐彝铭等，辑成收录琴曲145首的《天

闻阁琴谱》(为明清以来收谱最多的谱集);由张孔山加工的《流水》,因其增多滚拂绰注等演奏手法而增强对水势流动的描写,被称为《大流水》或《七十二滚拂流水》,成为近代流传最广的琴曲。

乐8-9:琴曲《流水》(管平湖演奏)

此外,还有以"诸城诸王"①相承相续而成的诸城琴派,以及由黄勉之(1853—1919)及其从学者杨宗稷(1865—1933,字时百,号"九嶷山人")等合称的"京师琴家"等。杨宗稷撰《琴学丛书》43卷(1911—1931年间成书),所收32曲都附有工尺谱和板眼,并首先将《碣石调幽兰》文字谱译为减字谱,其琴论对迷恋古调有所批评,而承认民间曲调对琴曲所起的作用。影响尤为深远的是古琴界曾于1919年在苏州与上海两次集全国五省十一个地区的琴人,进行演奏和研讨,以求古琴艺术的传承和发扬光大。在第二次于上海举行的集会上,周庆云(1861—1931)散发了由其主编的宋朱长文《琴史》补遗和续编的《琴史补》、《琴史续》与《琴书存目》等,为琴学研究提供了丰富的史料。20世纪30年代,又由查阜西(1895—1975)等28位琴家,于1936年3月在苏州创立"今虞琴社"(同年12月又在上海成立"今虞琴社沪社"),成为琴人切磋琴艺和与各地琴社琴人互通声气的社团;1937年5月编印《今虞》琴刊,汇集琴论、琴史、琴曲、琴诗、琴社、琴人和琴事等资料,并提出利用现代音乐知识系统收集、整理古琴音乐遗产的主张,为本时期古琴音乐的重要文献(图8-4)。



■图8-4 《今虞》琴刊封面

琵琶早已被广泛应用于歌舞、说唱、戏曲等的伴奏和许多合奏音乐,而自明清以来,也成为文人演奏的重要形式,并开始出现按地域区分的流派。据记载,琵琶音乐在清乾隆、嘉庆年间(1736—1820)已逐渐形成南北两大流派;19世纪中叶前后,尤其自上海开埠后,江南渐成各种琵琶流派和演奏高手竞艺争胜的中心地区。其中,以华秋苹(1784—1859)为代表的"无锡派",于1819年编刊我国第一部正式印行的《琵琶谱》(亦称《华秋苹琵琶谱》)。以此为标志,与华秋苹同时和其后许多琵琶家与兼奏琵琶的国乐家如:吴畹卿(1847—1926)及其弟子杨荫浏(1899—1984)、周靖梅与周少梅(1885—1938)、郑觐文(1872—1935)和刘天华(1895—1932)及其弟子等,都被认为是无锡派传人或无锡地区重要琵琶家。以李芳园(约1850—1901)为代表的"平湖派",于1895年编刊《南北派十三套大曲琵琶新谱》(亦称《李芳园琵琶谱》),因其将许多小曲集成套曲和拟订较完备的琵琶演奏符号等,而使此谱集得到广泛应用

① 指王溥长(1807—1886,字既甫)、王作祯(1842—1921,字心源)、王雩门(1807—1877,字冷泉)和王露(1877—1921,字心葵)、王宾鲁(1866—1921,字燕卿)等诸城籍琴家。

（但其托古攀雅、伪托作者与乱拟乱改作品标题等亦为人所诟病）；由李芳园家传而此后传人不绝的“平湖派”琵琶家，最著名的可列举出朱英（1890—1955）及其弟子和吴梦非（1893—1979）及其弟子等20余人。以鞠士林（清乾隆嘉庆时人）为始的“浦东派”，有咸丰庚申年（1860）抄本《闲叙幽音》（亦称《鞠士林琵琶谱》）传世，其再传弟子沈浩初（1889—1953）于1929年整理出版《养正轩琵琶谱》，使“浦东派”琵琶得以承传。以沈肇州（1858—1930）为代表的“崇明派”，于1916年辑刊《瀛洲古调》而为人所知，后经其弟子古琴、琵琶家徐卓（1892—1967，字立荪）于1936年增订重印为《梅庵琵琶谱》，使“崇明派”琵琶更得以传扬。由汪昱庭（1872—1951）创始的“汪派琵琶”（亦称“上海派琵琶”），因集“浦东”、“平湖”诸派等众艺于一身而独树一帜；1920年起，汪昱庭应请在大同乐会教授琵琶，从其学者有程午加（1902—1986）、孙裕德（1904—1981）和卫仲乐（1908—1997）等；以其传谱《浔阳夜月》为蓝本，由他的传人柳尧章，于1925年前后改编为民乐合奏曲《春江花月夜》，以及由他据《李芳园琵琶谱》等所载《阳春古曲》，整理删节而成的《小阳春》（亦名《阳春白雪》），都成为传扬于海内外的中国民乐名曲。

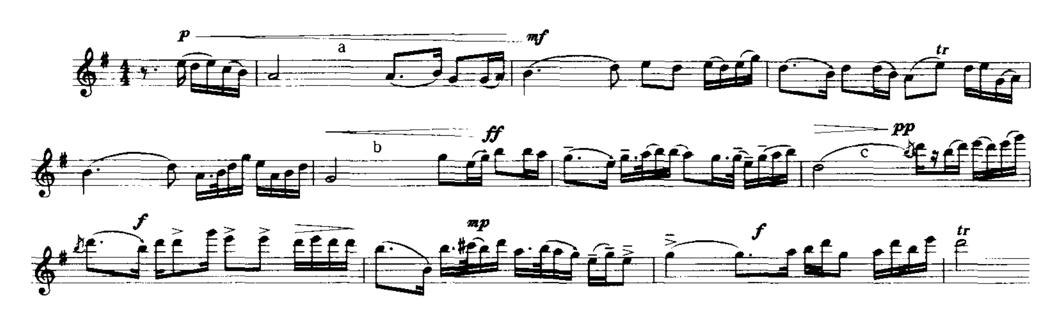
乐8-10：琵琶曲《阳春白雪》

在民间盛行的笛、管、唢呐等吹管乐器独奏，也流传下来一些优秀乐曲，它们原来大多是作为歌舞、说唱、戏曲中的唱腔与伴奏曲牌，或开场曲与过门等，在长期演奏中得到杰出艺人的不断加工，从而成为合奏或独奏乐曲的；产生于近代不同时期而在中华人民共和国成立后得到整理和传播的，至少可以列举出梆笛独奏曲《五梆子》、曲笛独奏曲《鹧鸪飞》、管子独奏曲《小二番》和《哈哈腔》，以及唢呐独奏曲《百鸟朝凤》，等等。

拉弦乐器胡琴中的二胡，早已被应用于歌舞、说唱、戏曲的伴奏和各种合奏，而由于杰出的民间音乐家华彦钧（1893—1950）和民族音乐家刘天华（将在后文叙述）的创造性贡献，使二胡在近代成为有卓越的创作曲目和进入到专业音乐教育的一种独奏乐器。华彦钧小名阿炳，是无锡自小习乐成才的一位道士，因眼病于35岁时（1928）双目失明，人称“瞎子阿炳”。他在沿街卖唱和演奏各种乐器乞讨为生的漫长岁月里，即兴编创了大量唱词和反复琢磨成许多器乐曲，深受群众的喜好和欢迎。1950年，由杨荫浏等人录音抢救了阿炳创作和演奏的二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》和琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》六首乐曲；其中的《二泉映月》，意境深邃，旋律跌宕起伏，通过其清劲深沉的演奏，表现了他饱尝辛酸的悲抑感受和坚强不屈的性格，经录制成唱片和出版乐谱后得到广泛传播，已被公认为是一首经典性的中国民族乐曲。

谱8-10:《二泉映月》片断

乐8-11:《二泉映月》全曲(华彦钧演奏)



像华彦钧这样身怀绝艺而有卓越创造的民间艺人,在近代中国何止万千!北京就有一位盲艺人王玉峰(1872—1913),以弹唱小曲为业,1900年八国联军侵占京城时,因不甘受辱而辍唱,专攻三弦,摹拟谭鑫培、龚云甫等的演唱和军乐演奏等,称“三弦弹戏”。其后,又有上海的盲艺人沈易书仿其法而改用弓奏,称“三弦拉戏”。山东郓城盲艺人王殿玉(1899—1964),又以坠琴和加长琴杆与加大琴筒,创制成音色更似人声的“大雷”(后称“雷琴”),逼真模拟戏曲唱腔与伴奏而成“大雷拉戏”。类似的还有以口哨或嗓音与咔哨相结合,配合以“咔碗”等,而成“咔戏”。这种以模拟戏曲唱腔和自然声响等为能事的乐器创制与独奏形式之所以盛行,同以京剧为代表的戏曲艺术的广泛影响有关;而也有助于乐器演奏技艺的发展。

在合奏音乐方面,分属于弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐等类属的许多器乐乐种,例如弦索十三套、河南板头曲、潮州弦诗乐、广东客家汉乐、白沙细乐、洞经音乐、冀中管乐(“吹歌会”、“音乐会”)、山西八大套、鲁西南鼓吹乐、辽南鼓吹、十番锣鼓、十番鼓、浙东锣鼓、潮州锣鼓、西安鼓乐和福建南曲等,在中华人民共和国成立后,都陆续得到较为系统的采集整理和研究;它们的历史渊源和发展历程,尤其是在近代的演变状况,则还有待于更深入周密的探究,方能作更准确的叙述。

在近代大都市的社会文化氛围里成熟和盛行的器乐乐种,可以举“江南丝竹”和“广东音乐”作为代表。

江南丝竹得名于20世纪50年代,主要流行于江苏、浙江和上海地区。据前述《鞠士林琵琶谱》和《李芳园琵琶谱》等,已载有与江南丝竹乐曲旋律大致相同的曲目推测,这一丝竹乐种起始当不晚于19世纪60年代至90年代。最初盛行于江南乡村城镇,有职业性的“丝竹班”和自娱性的“清客串”等,主要在风俗节日和婚丧喜庆等场合演奏,亦常在茶馆或私人住宅等作同乐演奏。上海开埠后,这里逐渐成为江南丝竹活动中心,自1911年成立最早的丝竹乐社“文明雅集”以来,陆续出现了许多丝竹和国乐社团,参加者以店员职工为多,而又有教师、医生等(所谓“都市白领”)参与其间,并成为以改进国乐为宗旨的音乐聚合。1920年左右,在上海城隍庙点春堂举行

丝竹集会，竟有200多人到会，以后又有在上海最大游乐场“大世界”挂牌赛乐和在黄浦江上游船演奏等记载，可见其盛况的一斑。江南丝竹乐队由二胡、中胡、琵琶、三弦、扬琴、秦琴等的“丝”和笛、箫、笙等的“竹”，并辅以板、板鼓、碰铃等击节乐器组成，曲目以号称“八大曲”的《欢乐歌》、《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》为主，音乐风格精巧、流丽、细腻，体现出山清水秀的江南风貌；而农村丝竹班的演奏，则较为简朴健朗。由于进入上海后有更多的高级知识分子的爱好者参与丝竹演奏，这一乐种渐有雅化的趋势。

广东音乐起始于清末民初，是由粤剧等戏曲中的曲牌与过场音乐，又融合于当地俚歌小曲，而作润饰改编合奏，约在20世纪初形成。开始主要流传在珠江三角洲，称“过场音乐”或“小曲”，流传到外地后才被称为“广东音乐”而成乐种专称（现也有将其改称“粤乐”的提议）。民国初严老烈和何柳堂（约1870—1934）等名家，将旧调加上花音作成新谱，如《旱天雷》、《赛龙夺锦》等，为最早署有作者姓名的广东音乐作品。丘鹤俦（1880—1942）则于1920年至1942年间编成出版《弦歌必读》、《琴学新编》、《琴学精华》、《国乐新声》等曲集，引发了后继者编刊更多此类曲集，对广东音乐乃至粤剧音乐等的普及与革新，都起了较大作用。早期广东音乐乐队与粤剧等戏曲乐队相同，以二弦、提琴（形制较板胡大）、三弦、月琴、横箫所谓“五架头”组成，称“硬弓组合”。随着其兴盛和传播至各地，各种自娱性的广东音乐组织纷纷成立。在上海，于1919年创办了由粤侨工界协进会音乐部改组的“中华音乐会”，在其中乐、西乐两部中，有“粤乐组”，成员有江南造船厂首任华人总工程师、小提琴演奏家和制造家司徒梦岩（1888—1954），在该会和精武体育会等开设小提琴班，从其学者有当时在上海的广东音乐名家吕文成（1898—1981）和尹自重等，他们共同进行了将小提琴用于演奏广东音乐的实验。吕文成并以钢丝琴弦与移高定弦的二胡置于两腿间夹奏而成清脆流利的“粤胡”（也称高胡），成为广东音乐独具特色的乐器，而又辅以扬琴、秦琴，称“三架头”，也称“软弓组合”。后来广东音乐又加入了洞箫、笛、椰胡和小提琴、萨克管、吉他、木琴、架子鼓等西洋乐器。以吕文成为代表的诸多广东音乐名家，自1920年以来，改编创作了大量广东音乐曲，如《平湖秋月》、《雨打芭蕉》、《倒垂帘》、《连环扣》、《双声恨》、《娱乐升平》、《鸟投林》、《步步高》等名曲层出不穷，它所录制的唱片占据了最多的数量（电台播音也是如此），在上海和各地由粤商经营的公司、酒楼、戏院等，几乎都有粤乐组作现场演奏，或播放唱片；甚至当时放映无声电影和加配乐的越剧演出时，也往往雇广东乐队作现场演奏。这样一种与都市娱乐生活和商业活动相结合的运作方式，使广东音乐从编创乐曲到演奏与制作、出版、传播等，都越来越多地融合取自于西乐和新音乐的因素，成为近代形成和盛行的最具活力的传统器乐乐种。

乐8－12：广东音乐《赛龙夺锦》

以上所述，从民间歌曲新的表现内容，到广东音乐这样具有新文化、新音乐因素

的器乐乐种在近代的形成与盛行，可以看出古老的传统音乐在新音乐潮流涌动的百十年间，也在沉浮自若地演变着、发展着，并且同更直接地接受西洋文化与音乐影响的新音乐文化，呈现着日益亲和靠拢的趋向。因此，虽然仅仅粗略的勾勒，尚不能阐明传统音乐在近代演变发展的全貌，却是叙说中国近代音乐文化历史的必不可少和不容忽略和轻视的内容。

第三节　西洋音乐的初步传入和学堂乐歌的兴起、发展

中国固有的传统音乐在进入近代以后，所以会出现上节粗略论列的演变趋势，它的深层原因就是因为音乐文化发展的时代与社会条件发生了根本变化。在音乐方面更为直接的体现，便是西洋音乐初步传入所产生的影响，以及在维新变法的推动下兴起了学堂乐歌活动，并促使中国开始建立起了新的普通学校音乐教育制度。

一、教会音乐活动和教会学校的音乐教育

西洋音乐传入中国由来已久，自唐至清到进入近代，已有千余年的历史，虽然累积下来大量西乐入华的记载和乐器与乐理编集等实物，但它们不是成为深藏于宫廷的“密档”，就是成为皇宫贵族们的“洋玩意儿”，或是仅供有限的传教之用，从总体上说，对中国音乐文化的发展并没有产生什么明显的影响。

而当中国遭受 1840 年鸦片战争的打击，被强行推入到近代的时候，当时的西洋音乐已经过了 17 世纪至 18 世纪中叶的巴罗克音乐和 18 世纪中叶至 19 世纪初的古典主义音乐，进入到了 19 世纪中叶的浪漫主义音乐如日中天和俄罗斯等的民族乐派也扶摇直上的时候。面对着光辉灿烂的西洋音乐，当时的中国却基本与之隔绝，在音乐文化的发展速度和发达程度上都与之形成了巨大的反差。1840 年之后的西乐传入，就是在这样一种历史态势下开始的。西方传教士仍是向中国输入包含音乐在内的西方文化的先锋和主力，他们凭借 1840 年后中国被迫签订的一系列不平等条约的保护和以租界等为基地，长驱直入的走向中国各地。据统计，自 19 世纪中叶至 20 世纪 20 年代，天主教、新教、东正教在华传教，已发展到有 8 636 人的外籍传教士，分驻在中国 740 处传教点上，所传中国教徒达 2 307 445 人。[①] 尤其是新教于 1865 年在华创立的“内地会”，其传教士甚至深入到浙、赣、皖、云、贵、川、黔、陕、甘乃至新疆、西藏等穷乡僻壤、偏远山区和边陲少数民族地区，在那里建起一个个传教点。[②] 以基督教音乐为主的西洋音乐，便随着西方传教士的足迹而得以传播。

---

① 曹琦、彭跃编著. 世界三大宗教在中国. 北京：中国社会科学出版社，1991(2). 引 1925 年纽约宗教研究院和协进会的调查统计. 第 126—131 页

② 参阅：顾长声. 传教士和近代中国. 上海：上海人民出版社，1991(2). 第 117、118 页

（一）赞美诗及其谱集和西洋乐理的传播

基督教在中国传播的音乐，主要是用于宗教仪式的赞美诗（Hymn），同时也有配合于赞美诗歌唱的管风琴、有簧风琴和一些西洋管弦乐器。为了更广泛的传播，西方教会的在华文化机构编刊了大量赞美诗谱集，据统计，自1807年来华的英国新教传教士马礼逊（Robert Marrison，1762—1834），于1818年编译出版第一册包含30首赞美诗的无谱《养心神诗》以来，到1919年之前，已可见到在此期间出版的无谱或有谱的赞美诗集百余种之多。① 尤其值得关注的是：西方传教士们为了让中国人更方便地接受由他们舶来的赞美诗，便在歌词的语言和曲调的谱式上，作了种种“中国化”和“本地化”的努力。例如：为了使赞美诗歌词易于理解，便有传教士采用“白话诗歌”乃至地方语言（潮汕、闽南、宁波、上海等地方言）译配。为了使中国人学唱赞美诗，有些传教士采用线谱上镶嵌有工尺谱字，或直接用工尺谱记写赞美诗，乃至以中国曲调填配赞美诗等，力图实现“赞美诗中国化”。此外，近年来在云南、贵州等省苗、傈僳、景颇等族聚居的山区，还发现了由深入到当地的西方传教士，以简化拉丁字母和其他符号为这些民族语言注音，并以此记写赞美诗的所谓“变体字母谱”。这样一些形式各异，甚至构思离奇的赞美诗谱式，它们的始作俑者，无非是为了用中国人易于理解接受的方式来推广赞美诗和进行传教；而却也在同时起到了沟通中西乐理和介绍推广西洋记谱法的作用。

（二）教会学校的音乐课程

西方传教士与教会在中国举办学校和设置音乐课程，是传播教会音乐和相应的西洋音乐知识的又一重要渠道。

教会在中国创立的最早的一所学校，是1839年为纪念首位来华英国传教士马礼逊而在澳门设立，于1842年迁到香港的“马礼逊纪念学堂”，它也是设置音乐课程的最早一所教会学校。②

自此以后，教会学校不断扩展，到20世纪20年代之初，新教和天主教在华举办的中小学就达13 023所，学生达336 734人。如果再加上中等以上学校（如：师范学校、专科院校、神学院、医学院和综合性大学等），以及幼稚园、职业学校与残疾人学校等，教会学校已形成在很长时间内不受中国政府管理的教育系统。③ 它在上述时期虽然还没有形成统一的学制和课程设置，开设的音乐课程也是各形各式的，但也有共同的特点：凡教会学校必以宗教教育和西方文化科学知识为主要课程，同时也设置一些中国经史等课程作为陪衬；其音乐课程则以训练“读经唱经”的唱歌课为主，而

---

① 参阅：陶亚兵．中西音乐交流史稿．北京：中国大百科全书出版社，1994(1)．第157页

② 参阅：孙继南编著．中国近现代音乐教育史（1840—2000）纪年．济南：山东教育出版社，2004(1)．第3—4页“003 马礼逊学堂音乐课（1842）”。（以下引述该书不再加注。）

③ 参阅：伍雍谊主编．中国近现代学校音乐教育（1840—1949）．上海：上海教育出版社，1999(1)．第311—313页

辅之以西洋乐理和音乐知识课程，以及钢琴、风琴等乐器的习练等。较早设置音乐课程和以音乐教学著称的教会学校，以成立的大致先后为序，至少可以列举出：宁波的“崇信义塾”（1845），上海的“徐汇公学”（1844—1850）和“清心书院”（1860—1861），山东登州（今蓬莱）的“蒙养学堂”（1864年，于1878年改称“登州文会馆”），台湾省台南和淡水等地的“台南神学院”、“长荣女中”、“牛津学堂”和“淡水女中”等校（19世纪60年代至80年代），北京的“慕贞”、“贝满”、“育英”等校（1892年起陆续创办），上海的“中西书院”（1881）、“圣玛丽亚女校”（1882年，由分别于1850年、1852年成立的“裨文女塾”、“文纪女塾”合并而成）和“中西女中”（1890）等。此外，还有山东烟台的“毓璜顶幼稚园”（1900）和苏州的“英华女校”（1897年，后增设“幼稚师范科”和附设“慕家花园幼稚园”）等，则以幼儿音乐教育著称。

以上列举的教会学校，尤其是一些设有“乐法启蒙”（如“登州文会馆”）、“学习琴韵”（如“中西书院”）、“琴科”（如“圣玛丽亚女校”）和“音乐专科”（如“中西女中”）的学校，它们对西洋音乐的传授，从唱歌、乐理到钢琴、风琴等的教学，都已接近或达到了相等于西方音乐教育的初级水准。虽然由于它的教学内容不离以宗教为中心和具有西化的特色，因此远没有成为适合于当时中国实际需要的音乐教育；但是，它确实成了中国近代音乐教育接受西方文化影响的一个开端和建立的最初基础，对于其后学堂乐歌和中国人自己创办音乐教育等，也有明显的影响。

二、在华西人成立的乐队和中国的“军乐队热”

在教会音乐传播的同时，一些世俗性的音乐和相关活动，例如：沙龙音乐、舞会音乐、与体育活动相伴助兴的音乐、西式戏剧音乐、在商事或休闲时奏乐取乐以及各种音乐会的演出等，也相继在开埠城市如上海等地出现。它们最先是为了在华西人自身生活方式和娱乐的需要，后来才在一部分中国人中产生影响。其中，特别是西方人在中国成立的乐队，成为西洋音乐输入中国达到了新的程度的一种标志。

（一）西人在华成立的乐队

西方人在近代中国成立较早的乐队，可以上海的“工部局乐队”和天津—北京的“赫德乐队”作为代表。前者由1879年时为上海西人“爱美剧社”（A. D. C）伴乐的铜管乐队为基础，于1881年经租界纳税人年会通过，自1900年由工部局管理，定名为“上海工部局公共乐队”（简称“工部局乐队”，图8－5）；它的成为职业化的双管制管弦乐队，又经历了几任指挥的不断扩



■图8－5

充改组,而于1919年由意大利钢琴家兼指挥家帕奇(Maestorio mario paci,1878—1946,中文名梅百器)接任,由他从欧洲聘来包括意大利小提琴家富华(Arrigo Foa,1900—1981,一译法利国)在内的十多位水平较高的演奏家,在他就任指挥的23年间(1919—1942),建立起较完备的演出制度,形成和积累了从欧洲古典音乐到现代音乐的极其广泛的演奏曲目,并常同欧美第一流的表演艺术家合作演出,才使这一于1922年正式定名的上海工部局管弦乐队达到了被号称为"远东第一"的全盛时期。

在很长时间里,上海工部局管弦乐队的音乐会几乎全为西方侨民独享,更难有中国乐师涉足其间(直到1927年始有中国演奏员加入演出);但是,它作为在中国本土长期展示西洋音乐,以及为中国音乐院校提供高水平师资和存在时间最长的西洋管弦乐队(现为上海交响乐团),在中国近现代音乐史上的影响是不容忽视的。后者是因其创办者、把持中国海关大权45年之久的英国人罗伯特·赫德(Robert hart,1835—1911)而得名,他出于一位音乐爱好者的喜好和在中国官场活动的需要,于1885年先在当时的天津海关,招募一批16~19岁的中国穷苦青少年进行训练,至1888年时组成一个12人的管乐队,后又训练其中一些人学习弦乐器和不断扩充管乐器,从而形成可分作弦、管乐演奏,又可合作管弦乐演奏的乐队;因1900年义和团事件的影响,这个乐队一度解散,后于1902年重新聚合并扩充,直到1905年赫德离华才告终结。(图8-6)



■图8-6

赫德乐队是一个主要供赫德自娱,以及在京津各种外交场合作仪仗音乐与背景音乐演奏的乐队;而它在华洋官场却极有名声,其中一些成员被一些后起乐队所吸收,并成为后来北京大学音乐传习所及其所属乐队的教师和成员,因此,对中国管弦乐人才的培养起过作用。

(二)中国的"军乐队热"

西人在中国成立的乐队,对中国人开始产生直接的影响,是在19世纪60年代至90年代清同治、光绪年间。在列强侵略和人民起义夹攻下的清王朝中一派人,意图

推行号称“自强新政”的洋务运动，以维持其统治；按“自强新政”的要求训练组建新式军队和为此而成立西式军乐队，就发生在这一时期。其中最具代表性的，是张之洞于1895年在南京仿德国军制组建“自强军”而成立的西式军乐队；以及袁世凯于同时期，在天津小站训练“新建陆军”，而成立规模更大的西式军乐队（图8－7）。后来，又有清宫廷禁卫军军乐队的设立，以及将西式军乐队推行到全国所有新军中的所谓“营制”的建立等。



■图8－7

洋务运动办军工、练新军和成立西式军乐队，对于引发社会上以听西乐、吹洋号为时尚的风气具有明显作用。自洋务运动后期到民国成立前后的短短十数年间，中国不少大中城市出现了大大小小的许多军乐队。仅从1917年8月20日上海《时报》所载，后由《东方杂志》第14卷第10号（1917年10月）转载的《中国军乐队谈》①一文所列：从清康熙时编刊《律吕正义·续编》传述五线谱乐理，到教会音乐与西洋乐器的输入，又经“赫德乐队”、“谋得利公司军乐队”、“上海工部局乐队”和袁世凯军乐队等的不断推衍，至此文发表时，已在北京、天津、上海、香港、武昌、苏州、常州、青岛等地，出现了传承于不同国别，而在乐器、编制、曲目、演奏水平等方面各具特色的15支军乐队；虽然这还远不是当时曾有的军乐队的完整统计，而仅从此文就可以看到西式军乐队在当时，确实已经普及于南北各地和华、洋、军、政、商、学各界，形成了“军乐之声，于是洋溢人耳”之势，称得上是兴起了一股“军乐队热”。这也可以说是西洋音乐初步传入中国所产生明显影响的一种表现。

三、学堂乐歌的兴起和普通学校音乐教育制度的初建

清政府“自强新政”所建立的北洋水师，全军覆没于1894年至1895年的甲午之

① 中国军乐队谈．今见：张静蔚编．中国近代音乐史料汇编．北京：人民音乐出版社，1998(1)．第139—141页

战，宣告了“洋务运动”的破产。随后，以康有为、梁启超为代表的维新变法运动兴起，正是在这推行新学和促进社会变革的潮流中，产生了有别于中国传统音乐的新的歌曲形式——学堂乐歌，并推动建立了普通学校的音乐教育制度。

（一）学堂乐歌的酝酿准备和兴起

康有为于光绪二十四年（1898）六月向光绪帝上《请开学校折》，①提出应以德国学制为依据，“创国民学，令乡皆立小学，限举国之民，自七岁以上必入之，教以文史、算术、舆地、物理、歌乐，八年而卒业”，要求“远法德国，近采日本，以定学制”，成为中国近代史上首次正式提出学校应设音乐课程的开端。奏折所称“歌乐”后称“乐歌”，学堂乐歌之名即由此而起。

康有为的变法主张虽被光绪帝接受，在1898年6月至9月间，曾连下包括废八股、停科举和改书院为学校等种种诏令，也因此而开始成立了一些新学堂和已有尝试开设“音乐”、“唱歌”、“琴学”等课程的新学堂出现；但却因顽固的慈禧太后发动政变，而使“百日维新”夭折。立志救国的新知识分子不得不纷纷留学日本，以求学到日本人成功学习西方资本主义国家的经验；学堂乐歌的倡导，也因此在一部分留日中国学人中兴起。他们实地看到了日本自明治维新以来仿照西方国家建立的学校音乐教育制度，也听到了大量按“和洋折中”的方式，以欧美或日本的曲调编配，或以新的作曲方法创作的日本学校歌曲与军歌等。这便促使一些人跨出了在日本学习西洋音乐的一步。据不完全统计，自1900年前后到1919年前后，中国留学日本与欧美学习音乐的约近40人，其中在1912年民国成立前十余年间留日学习西洋音乐的约近30人。② 他们中有正式进入日本音乐学校的萧友梅、曾志忞、高砚耘（寿田）、李燮义（剑虹）、冯亚雄和从台湾省到日本的张福兴、柯丁丑（政和）等；也有在别的学校或速成性质的班与科兼学音乐的曹如锦、沈心工、李叔同、辛汉、华振（倩朔）、路黎元、叶中冷、冯梁、叶伯和、沈彭年等；更多的是在游学日本时耳濡目染而对音乐有所接触和关注，如梁启超、汤化龙、蒋维乔（竹庄）、陈世宜（匪石）和秋瑾，等等。他们大多成为后来实际从事学堂乐歌活动，或为之推波助澜的代表人物。

对待西方文化与音乐，由被动地承受到主动地学习的重要标志，是中国学人中开始有人提出以西乐为镜鉴改革中国音乐的明确主张。其中，中国留日学生刊物《浙江潮》第6期（1903年6月），以“匪石”（陈世宜）署名发表的《中国音乐改良说》③一文，历数中国音乐“其性质是为朝乐的而非国乐的者也”（即是朝廷之乐而非国民之

---

① 康有为，请开学校折（摘录）. 今见：张静蔚编. 搜索历史——中国近现代音乐文论选编. 上海：上海音乐出版社，2004（1）. 第3页

② 参阅：张前. 中日音乐交流史. 北京：人民音乐出版社，1999（1）. 第372—378页. 附录1. 东京音乐学校中国留学生名簿

③ 中国音乐改良说. 今见：张静蔚编. 搜索历史——中国近现代音乐文论选编. 上海：上海音乐出版社，2004（1）. 第34—38页

乐)，“其取精不宏，其致用不广，凡民与之无感情”，“无进取之精神而流于卑靡”，“不能利用器械之力”和“无学理”，而认为“西乐之为用也，常能鼓吹国民之思想，而又造国民合同一致之意志”，从而主张中国“古乐今乐二者皆无所取”，而当取“西乐哉！西乐哉！”并拟订了仿日本明治维新的榜样，在中国“设立音乐学校”、“以音乐为普通教育之一科目”、“立公众音乐会”和实行“家庭音乐教育”等方案。这方面的论述，尤以梁启超于1902年至1907年，在日本横滨创刊《新民丛报》所连载的《饮冰室诗话》①中关于诗歌、音乐和教育的论述影响更大；他主张恢复中国诗与乐结合的传统，而认为“诗歌音乐为精神教育之一要件”，“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校万不可缺者。举国无一人能谱新乐，实社会之羞也”，并由此提出乐歌歌词“文太雅则不适，太俗则无味”，而应“斟酌两者之间，使合儿童讽诵之程度，而又不失祖国文学之精粹”。梁启超还提出“今日欲为中国制乐，似不必全用西谱。若能参酌吾国雅剧俚三者而调和取裁之，以成祖国一种固有之乐声，亦快事也”。梁启超的主张显然较具可操作性，而易为学堂乐歌的实践者所接受。

在提出上述这些主张的同时，中国留日学人中已兴起了这方面的音乐活动。其中，于1902年在东京弘(宏)文书院音乐速成科进修的沈心工，发起成立“音乐讲习会”，邀请东京高等师范学校教授铃木米次郎(1868—1942)授课；随后，又有曾志忞等创设“亚雅音乐会”和“国民音乐会”等，进行演唱演奏和音乐教学等活动。与此同时，编唱乐歌和编刊音乐书谱等，也成为中国留日学人的一时风尚，当时在日编刊的如《新民丛报》、《浙江潮》、《江苏》、《云南》、《复报》、《学报》、《醒狮》等刊物，都曾刊载过他们撰写的有关音乐的文章教材和乐歌作品，而且，自此时起，在日本编撰译述并刊印，而寄往中国国内发行的唱歌教科书与乐理教本等也络绎不绝。1906年初，李叔同在日本编刊的《音乐小杂志》，是中国第一种音乐刊物，以其手绘“比独芬”(Beethovon)像和简介“比独芬”与“毛萨脱”(Mozart)，并发表其乐歌作品与音乐文章和音乐短论等，标志着中国人对于西洋音乐的了解和把握上升到了一个新的层次(图8-8)。



■图8-8

中国留日学人中的这些活动，为国内学堂乐歌的发展作了准备。在国内，则以沈心工于1903年初，带着他在东京“音乐讲习会”期间编写的第一首乐歌《体操》(后又名《男儿第一志气高》)，在其母校南洋公学所设附属小学创设“唱歌课”，成为学堂乐歌真正的开端。由于沈心工的首创和其后在长达24年里的不断开拓，不仅改变了在他之前中国的一些新学堂，只能聘请

① 梁启超.饮冰室诗话(节选).今见：张静蔚编.搜索历史——中国近现代音乐文论选编.上海：上海音乐出版社，2004(1).第3—15页

日本教习或求助于教会学校勉强讲授音乐课程的状况，而且在他之后有更多的新学堂设置乐歌课程，学堂乐歌活动由此开始形成潮流。

（二）普通学校音乐教育制度的初步建立和学堂乐歌的推广

在沈心工创设唱歌课程，上海等地已兴起乐歌之风时，设置音乐课程的新教育制度尚在酝酿之中；它的形成，经历了从1902年（光绪二十八年，壬寅年）和1904年初（光绪二十九年末，癸卯年）的“壬寅、癸卯学制”，到1912年（民国初年，壬子年）和1913年（民国二年，癸丑年）的“壬子、癸丑学制”逐步推进的过程。

清政府于1902年首颁《钦定学堂章程》（即“壬寅学制”），允设各级新式学堂和图画、体操等课，却无一字提及音乐教育与设相关课程。1904年初再颁《奏定学堂章程》（即“癸卯学制”），已写上了“今外国中小学堂、师范学堂，均设有唱歌一门，并另设专门音乐学堂，深合古意”，却以“惟中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设”为由，实际勾销了设音乐课程之议，而只为“蒙学”（幼儿教育）设置了“游戏”与“歌谣”的课程。此后，清政府对“癸卯学制”屡作“变通”，从明确开列学堂应有“音乐一科”，到允准女子小学与师范学堂都设作为“随意科”的音乐课程；而又同时规定，音乐一科应“恭揖国朝之武功战事”和“作赞扬孔子之歌”，即力图将学堂乐歌纳入忠君尊孔的轨道。

中国近代普通学校音乐教育的真正设定，是在民国初年。首任教育总长蔡元培（1878—1940）发表《对教育方针之意见》，首次明确将包括音乐歌唱在内的“美感教育”（即美育），列为教育宗旨不可或缺的一环。之后，以此方针制订的音乐教育课程，不仅废止了忠君尊孔的读经教育和昭告了教育必须合于共和民国的宗旨，而且将美育置于实行德、智、体、美相统一的教育之内和应起完成道德教育之作用的重要位置，并为小学、中学、师范学校都设置作为“必修科目”的音乐唱歌课程，制订了教育要旨与实施细则。以上所述称之为“壬子、癸丑学制”的关于音乐教育的规定，为近代中国普通学校音乐教育制度的建立，奠定了最初的基石。

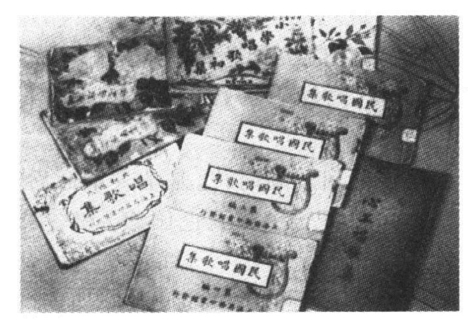
自沈心工首创乐歌课程和音乐教育的制度逐步建立以来，随着各级各类新学堂的建立和音乐唱歌课程的设置，学堂乐歌得以逐步推广。据宣统元年（1909）统计，京师（北京）和各省已有各级各类新学堂59 177所，学生达1 639 641人；而到了民国二年（1913）统计，全国学校就达108 448所（内女校3 123所），学生3 643 206人（内女生166 964人）。[①] 这许多新学堂虽然并没有都设置起音乐唱歌课程，这里存在着各地办学与发展程度不平衡的差距。但可以大致推定：学堂乐歌是由开风气之先的上海，向着邻近的江苏、浙江和新学较先起步的开埠城市所在省区逐步推广的，而且，各地都有一些以乐歌与音乐课程设置较早和成绩较好著称的学校。由于乐歌课程的

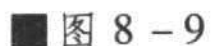
① 据陈景磐编著．中国近代教育史．北京：人民教育出版社，1983（2）第271、272页（“清末民初学校教育数量的发展”所列统计数。）

普遍设立，培训音乐师资成为急需，除了训练那些原来不知乐歌为何物的私塾先生学会讲授乐歌（如：湖南就曾举办单科师范传习所，由年轻的黎锦晖教那些五六十岁的老塾师学唱乐歌），各地都有在师范院校开设包括音乐师范的科、所之举，其中最为著名的，是浙江两级师范学堂更名的浙江第一师范学校，于 1912 年秋设包含音乐的高师图画手工专修科，添置钢琴等乐器和设音乐专用教室，聘李叔同为教师，培养出了诸多优秀的美术、音乐教师。学堂乐歌教科书的编制，是推广乐歌教学的又一举措。据现见原书和有关著录，自沈心工和曾志忞于 1904 年几乎同时编刊了《学校唱歌集》与《教育唱歌集》以来，讫至 1918 年先后问世的乐歌教本约近 50 种（图 8－9）。

还有用以乐歌教学的乐理教科书和其他延伸教材，自曾志忞于 1904 年译补出版《乐典教科书》以来，迄止 1919 年，也有十余种之多。①

学堂乐歌就这样由学校教学，而向社会上广为传播，甚至传入军中，而在一些新式军队中兴起编唱军歌之风。它也被革命党人作为革命宣传之用，最为著名的是女革命家秋瑾（1879—1907），不仅编写鼓吹男女平权的乐歌《勉女权》等，而且在她主持的“大通师范学堂”开设“琴歌”、“鼓号”等课，以训练革命军事人才所用的军歌军乐。在辛亥革命推翻清王朝和成立民国后的一段时间里，曾经出现宣传民主共和的乐歌大量印行和歌唱民国新风的乐歌到处传唱的盛况，学堂乐歌活动在此时形成了空前的热潮；并且也带动了一些新的音乐演出和西乐器与乐队的演奏，乃至以风琴伴唱戏曲和以西乐伴跳“交际舞”等，一时社会音乐新风大开（图 8－10）。





■图 8－9



■图 8－10

四、学堂乐歌的歌词和曲调

学堂乐歌从萌生到兴盛，在短短十几年中产生了大量作品。据不完全统计，以不

① 参阅：中国音乐书谱志（增订本）．北京：人民音乐出版社，1994（2）第 13 页（该页载学堂乐歌教本书目和第 11 页所载西洋音乐理论教本书目。）

同歌词计数，约有 1 300 首之多。[1] 它们多数是为学堂唱歌课而作的教育歌曲，也有一部分是面向社会作宣传鼓动的歌曲；而由于其作者思想倾向与文学、音乐修养的不同，它们的歌词和曲调都呈现良莠不齐的状况。

（一）乐歌的表现内容和词作的不同类型

注重于教育和宣传作用的学堂乐歌，所表现的题材内容主要有：

以近代中国遭受列强欺凌的历史和祖国大好河山为题材，鼓吹抵御外侮，激励富国强兵的乐歌，如《何日醒》、《十八省地理历史》、《中国男儿》、《扬子江》、《黄河》和传为李叔同所作的《祖国歌》等。

以鼓吹实行"军国民教育"，提倡尚武精神为内容的乐歌，例如：以黄遵宪（公度）的《军歌二十四章》配曲的《军歌》和《从军》、《练兵》、《陆军》、《海战》、《革命军》，以及为儿童而作的《体操》等；其中有些传入军中，成为士兵歌唱的真正的军歌。

为当时的女权运动作鼓吹，宣扬男女平权，激励女子自强自立的乐歌，例如：秋瑾的《勉女权》，勉励女子要与法国女革命英雄"若安（Jenned'Are，约 1412—1431，今译贞德）作同俦"，为恢复江山"献身手"，以及《女子体操》、《崇女学歌》、《女革命军》和控诉残害女子陋习的《缠足的苦》、《天足歌》，等等。

学堂乐歌主要为学生教学歌唱而作，因此以学生生活和向他们作科学、文明、勉学、励志和热爱自然等教育为内容的作品最多，例如：为黄公度《小学校学生相和歌十九章》配歌的《汝小生》，以及《勉学歌》、《卒业别师友》等；有的乐歌从题目上看，有《地理》、《格致》、《英文》、《演说》、《阅报》、《文明婚》、《博览会》、《铁路》、《月界旅行》等，几乎向学生展示了文明世界的形形式式。借自然景色，向学生作托物喻志、陶冶情操教育的乐歌，则有《冬之夜》、《春之花》、《西湖十景》、《钱塘潮》、《白兰花》、《红梅》、《芳草》，等等。

欢庆推翻数千年封建帝制的胜利，歌颂共和民国开启了新时代，是辛亥革命后产生的乐歌集中表现的内容，例如：《光复纪念》、《中华大纪念》、《五色国旗》和《美哉中华》，等等。

也有少数乐歌以忠君尊孔为内容，或意图向学生作封建道德的训诫，例如：张之洞作词为慈禧太后祝寿的《慈寿》，以及《颂皇仁》、《忠君》、《宗孔》，等等。

从以上的列举，可以看到学堂乐歌表现的内容，贯穿着爱国民主和求新求变的思想，展现的是前所未有的新的学堂与社会生活境界，反映了当时资产阶级民主革命的基本要求，因此，无疑是当时新学的一个组成部分；而也正如毛泽东对当时新学的论断一样，"那中间还夹杂了许多中国的封建余毒在内"，[2]对学堂乐歌也当作如是观。

---

① 参阅：张静蔚编．搜索历史——中国近现代音乐文论选编．附录：学堂乐歌曲目索引．上海：上海人民出版社，2004（1）．第 329—439 页

② 毛泽东．新民主主义论．毛泽东选集（合订一卷本）．北京：人民出版社，1964（1）．第 690 页

同表现内容一样，学堂乐歌的词作也有多种不同的类型，其中：

接受梁启超等倡导的“诗界革命”的影响，以所谓“镕铸新理想以入旧风格”，和以“新意境”、“新语句”，而又“以古人之风格入之”的歌词，占据着相当的数量。如上举被梁启超树为“诗界革命”之标帜的黄遵宪的一些被编为乐歌的诗，以及《何日醒》、《十八省地理历史》和《中国男儿》等都是。

但此类名曰“革命”实为改良而半文不白的歌词，显然并不适合于当时以小学生为主要对象的乐歌教学，因此，以沈心工为代表的乐歌教师编写出了“注重儿童心理，其所取材与其文字程度，能通俗而不俚，其味隽而其言浅”，“质直如话而又神味隽永”的大量歌词，此类几乎全用白话的歌词，成为乐歌教学采用的主要词作，而实开“五四”白话新诗的先声。

关于乐歌歌词，王国维曾在《论小学唱歌科之材料》一文中，提出“于声音之美外，自当益以歌词之美”，而认为中国“古诗中之咏自然之美及古迹者，亦正不乏此等材料”，主张可采用“古人之名作”为乐歌歌词。① 他的倡言与李叔同为代表的具有中国古典韵文特色的乐歌词作不谋而合，也成为抒情性乐歌歌词的一种类型。

（二）学堂乐歌的曲调

上述不同类型的歌词，在与曲调的配合方面，同样呈现不平衡的状态。与中国传统填词歌曲不同，学堂乐歌主要采用日本的西式曲调，或直接以欧美的曲调填配；以本国传统曲调填配，或按词自谱曲调的乐歌为数不多。

填词乐歌所用曲调，初期多从日本学校唱歌书和军歌中取材，后期择取曲调的范围更广；而不论是初期和后期，在当时的乐歌书上极少注明曲调的来源和原作者，这就给判明曲调的本来面貌和填词后产生的变化带来极大困难。许多学者对此进行了探索研究，特别是钱仁康教授，经过长期探源溯流的考证，在其《学堂乐歌考源》②一书中（图 8－11），基本探明了自 20 世纪之初到 20 世纪三四十年代的 392 首学堂乐歌曲调的来源与走向（源与流）。



■图 8－11

按照此书的考证，学堂乐歌的曲调，有以下几类：

其一，以日本学校唱歌和军歌中日本人创作的洋乐与邦乐曲调填配，如：《体操》（《男儿第一志气高》），用日本游戏唱歌《手指游戏》的曲调；《何日醒》和《中国男儿》分别以日本学校唱歌《樱井的诀别》与《宿舍里的旧吊桶》的曲调；还有以日本近代筝

---

① 王国维．论小学唱歌科之材料．原载：教育世界．1907 年 10 月第 148 号．今见：张静蔚编．搜索历史——中国近现代音乐文论选编．上海：上海音乐出版社，2004(1)．第 54—55 页

② 钱仁康著．学堂乐歌考源．上海：上海音乐出版社，2001(1)（以下引述该书不再加注。）

曲演变成的民歌《樱花》的曲调填配的《远别离》，以及以日本国歌《君之代》的曲调填配的《孔子歌》等，都属此类。

谱 8－11：《体操》

乐 8－13：《体操》



其二，以欧美的曲调填配，其中有对以欧美曲调填词的日本歌曲的转译或再填配，也有直接以欧美曲调填配，其选择范围广及于欧美各国的民间歌曲、学校歌曲、古典歌曲、宗教歌曲、歌剧选曲和各种器乐曲，涉及到源自于德、法、英、美、意、西和东欧、北欧等国与地区的大量曲调，它们的曲例详见于钱仁康《学堂乐歌考源》一书。

以上两类曲调都属于当时统称为“西乐”的范畴，也可以视为一类曲调；而且，多数作者选择的都侧重于音调雄壮、节奏具有进行曲特点的曲调，或明快、活泼、挺拔、清新的曲调。这是因为在这些作者看来，当时受尽列强欺凌、国弱民衰的老大中华，最需要的是能感奋民气、振作民族精神的歌声；而他们又以为在中国传统音乐中缺少这样的曲调，只能从西乐中选择。

但在多数以“西乐”曲调填配的同时，也有以中国曲调填配的乐歌，从而构成学堂乐歌曲调的又一类型，例如：以小调《孟姜女》的变体《十杯酒》曲调填配的《缠脚的苦》，以号称“天下同”的《老六板》曲调填配的《大国民》、《祖国歌》和《勉学歌》等，以及以《茉莉花》的不同变体曲调填配的许多乐歌；甚至还有以琵琶曲《思春》的曲调和昆曲的曲牌填配的乐歌。这说明梁启超“参酌吾国雅、剧、俚三者而调和取裁之”的主张，在当时确有人响应。

在大量填词乐歌编写的同时，这时也开始了自谱乐歌旋律的尝试探索。除了开风气之先的沈心工和李叔同，各留下数首为自作的或他人所作的歌词谱写的作品之外，还有朱云望、朱织云和许淑彬等，为沈心工所作歌词谱写了《美哉中华》、《木人戏》和《请君对镜》等乐歌，都曾在学堂教学中应用和传唱。

在创作旋律的乐歌作品中，还有长期被误传为“古代歌曲”、“民间歌曲”或“城市小调”的《苏武牧羊》、《木兰辞》和《满江红》，现经考证，可以确认：都是产生于民国初年及其后若干年的学堂乐歌和爱国歌曲。它们所表达的抵御外侮、激励民族气节的思想，具有古诗词韵律特点和语言风格的歌词，以及典雅质朴、浓郁道地的民族民

间风格的曲调，都应看作是学堂乐歌潮流和其后的爱国运动中产生的我国早期创作歌曲和填词乐歌中的经典之作。

谱 8－12:《苏武牧羊》

乐 8－14:《苏武牧羊》

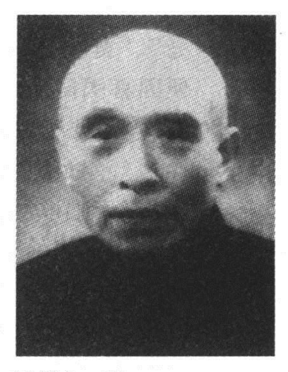


五、学堂乐歌活动中产生的中国第一代新音乐家

自清末至民初，以倡导者、活动家、作词编曲者和音乐教师等身份，活跃在学堂乐歌活动中的不下数十人，仅以《学堂乐歌考源》一书所记，留有乐歌作品和有简略生平介绍的，也有将近 20 位；而其中可以称为在学堂乐歌活动中产生的中国第一代新音乐家之代表的，当数沈心工、曾志忞和李叔同。

（一）启蒙音乐教育家沈心工

沈心工（1870—1947），名庆鸿，字叔逵，心工是他作歌用的称署（图 8－12）。幼从长兄以旧学发蒙，曾应乡试，而当于 1892 年再赴试落榜后，便毅然转向西学，先后入上海格致、约翰书院，1897 年考入刚开办的南洋公学师范院，并任教于该校外院（即附小之前身）。1900 年参与筹建南公附小，1902 年入日本东京弘（宏）文书院学师范，后转入中国人自办的清华学校。他称自己“后来做歌出书的一件事，是在日本种的根。那时留学生会馆里请铃木米次郎教唱歌，我也去学唱，略为知道了一点乐歌的门径，就做起歌来”。[①] 翌年初归国后，他就在南公附小开设了理科和唱歌、体操等课。1911 年起任小学主事（即校长）。直到 1927 年，他在这所学堂乐歌



■图 8－12

① 引自：沈心工自传．见：沈洽编．学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品．台北：台北乐韵出版社，1989（1）．第 9—28 页（以下凡引述该书不再加注。）

发祥之地的学校里，以“好像自己身家生命用全付精神干”的态度，付出了近30个年华。

作为中国第一位自己国家的新音乐教师，他不仅首先开设乐歌课程，而且从南公附小，而务本女塾、龙门师范、沪学会、乐歌讲习会等逐步推广，并于1904年同高砚耘（寿田）等发起“美育音乐会”，使学堂乐歌由沪上“布濩发扬之”于南北各地，从其学者和受他影响成为乐歌教师的颇有其人。

沈心工于1905年，在以日本原书译辑的《小学唱歌教授法》一书中，阐明了学堂乐歌当以改善儿童教育和匡正社会风气为目标，并提出了借西乐之力促中国音乐“新陈代谢”的主张，认为应当创造一种能“感动一时之人情”的“适当之音乐”；而当时他认为这即是“泰西之音乐”即西洋之音乐，甚至以为“将来吾国益加进步，而自觉音乐不可不讲，人人毁其家中之琴筝三弦等，而以风琴洋琴教其子女，其期当亦不远矣”。这虽然是他初涉乐歌教学时的偏颇之论，但表达的是他力图借乐歌促中国音乐进步的愿望。

沈心工一生共编写创作了180余首学堂乐歌，自1904年起先后编刊《学校唱歌集》三集（1904—1907）、《重编学校唱歌集》六集（1911）和《民国唱歌集》（1912）；1937年选辑其乐歌代表作和加入20多首后期作品辑成《心工唱歌集》。

沈心工的绝大多数乐歌，是以向小学生进行爱国、民主、文明、进步等教育为主要内容的儿童歌曲；在民国成立后他所编写的乐歌中，更直接地向小学生传输了民主共和的革命思想。他的歌词常选材于学生儿童日常生活，描摹孩子们眼中看到的世界，而又以童稚能解又引发兴味的语言，作形象化的表达，达到了“谐俗而不俚，言浅而隽永”的境界。

沈心工选以填词的曲调，起初多从日本学校唱歌或军歌中取材，而后来他则以为“日本曲之音节一推一板，虽然动听，终不脱小家气派”，便改为多直接以“浑融浏亮”、“挺拔硬转”的“西洋曲”填配。作为掌握了新的作歌编曲门径，又从自幼发蒙起便因喜唱昆曲而熟知拍曲制谱之术的乐歌作者，沈心工的许多乐歌作品，都以词曲妥帖结合，便于琅琅上口歌唱为特色，如：《体操》、《赛船》、《竹马》、《铁匠》、《女子体操》、《革命军》和《燕燕》等，都成为广泛传唱的乐歌代表作。沈心工也编配了当时称为“复音唱歌”的二部、三部合唱乐歌《鹁鸪鸪》和《光福之柏》等。他自作词曲和为他人词谱曲的乐歌有《黄河》、《革命必先革人心》、《军人的枪弹》和《采莲曲》等。其中，为杨度（皙之）词所谱《黄河》，以铿锵有力、具有进行曲风的音调和浑雄深沉、带古歌风的抒唱，表达抵御外敌侵略我西北边陲的豪情，黄自赞誉“这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神，国人自制学校唱歌，有此气魄，实不多见”。《采莲曲》则是以船歌的节奏和音调谱成的一首抒情曲，与《黄河》的沉雄相对，构成沈心工谱曲乐歌的两个不同风格类型。

谱 8－13:《黄河》

乐 8－15:《黄河》



沈心工于1927年离开教职后，对音乐的兴趣，逐渐转移到了原先酷爱而一度放弃的古琴、曲笛等方面。而他作为一位启蒙音乐教育家，也仍然关注着中国的音乐教育。在他临终前遗言：以其毕生积蓄设"心工音乐年奖"，"以提高我国作曲制歌之水准"，表达了他对于中国音乐发展的关切。

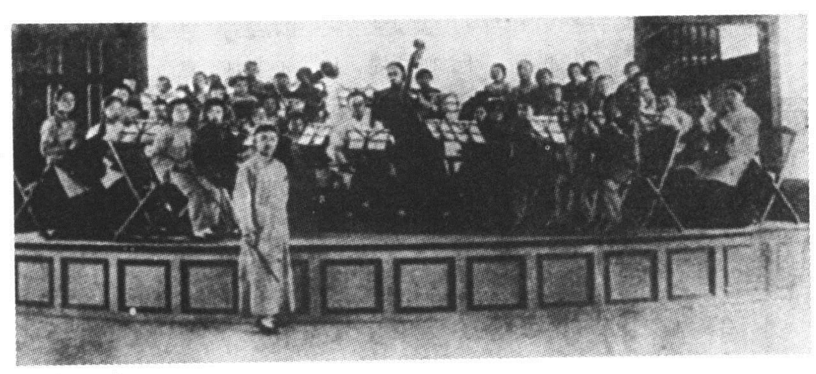
（二）曾志忞的音乐活动和理论著述

曾志忞(1879—1929)，又名泽霖，号泽民，祖籍福建泉州而占籍上海。其父曾铸(1849—1908)字少卿，世业海商，为沪上巨富，因在1905年反对美国迫害华工、倡导抵制美货，而有"爱国商人"之称，又是康梁变法和君主立宪的拥护者。曾志忞生长在此殷实开通的家庭，对他热心兴办和从事新的音乐事业不无影响。

1910年，曾偕夫人曹汝锦携子留学日本，曹汝锦入女子实践学校，学西洋绘画与音乐；曾则遵从父命，入早稻田大学攻法律，并以政学士资格毕业。但他很快被日本新音乐生活所吸引，1902年参与沈心工发起的"音乐讲习会"，翌年兼入东京音乐学校，从此开始了多方面的音乐活动，连续编刊发表乐歌作品与唱歌教科书，以及涉及到乐理、和声、风琴、唱歌、音乐教育理论与音乐评论的文章和专集；他又于1904年创办"亚雅音乐会"，随后又成立业余音乐学校性质的"国民音乐会"等，因此而被梁启超赞誉为"上海曾志忞，留学东京音乐学校有年，此实我国此学先登第一人也"。[①]

① 梁启超．饮冰室诗话．第九七则．见张静蔚编．搜索历史——中国近现代音乐文论选编．上海：上海音乐出版社，2004(1)．第10页

曾志忞于1907年归国后，就与同入东京音乐学校的高砚耘（寿田）和冯亚雄等，在上海创办与“国民音乐会”相同的“夏季音乐讲习班”；翌年，又遵从其父遗命创办“上海贫儿院”，并设音乐部，由他与夫人曹汝锦分任男、女“监院”，高、冯则分任音乐部主任与教授管乐，招收近百名贫儿，以边做工边读书和边学音乐的方式，展开包括“声器理论诸科”（包括和声学）的音乐教学，并组成了一个近40人的单管制管弦乐队。（图8－13，中立执指挥棒者为曾志忞）



■图8－13

曾志忞在上海贫儿院的活动并未维持多久，因校舍遭战事之损，他于1921年交出院务，举家迁往天津和北京，从此以律师为业，并与同好组织“中西音乐会”，从事改良京剧和编刊京剧曲谱等活动，并发表《歌剧改良百活》等文章。[1] 但后来曾志忞的意志日益消沉，好酒成性，又虐待妻小，以酒毒症于1929年夏历七夕后一两日，殁于其在北戴河的别墅中。

曾志忞是最早发表和编创乐歌书等的作者，在当时与沈心工齐名，但他的乐歌作品大多未能流传下来；而他在留日时期发表的篇幅不一的音乐文章，却能道当时人之未道，例如：《教育唱歌集·序——告诗人》、《乐典教科书》自序、《名人乐论：日本人之音乐非真音乐》前后短语、杂文《音乐四哭》和长篇音乐论文《音乐教育论》等，[2]可以说是有意在新音乐理论建设方面“投石问路”的较早著述。

曾志忞表达了改变近代中国音乐落后面貌的强烈愿望，明确提出要“为中国造一新音乐”，指出是那种“泥古自恃”的思想，阻碍了“理想之发达，社会之进步”，是中国音乐落后的原因，并由此发出了“中国之物，无物可以改良也，非大破坏不可”的激烈呼声。但他并不主张以西乐替代中乐，而是期望“吾国将来音乐，岂不欲与欧美齐驱。吾国将来音乐家，岂不愿与欧美人竞技”，表现出要使中国音乐赶上世界先进潮

---

① 曾志忞．歌剧改良百话．《顺天时报》1914年4—6月连载，今见：张静蔚编．搜索历史——中国近现代音乐文论选编．上海：上海音乐出版社，2004(1)．第65—74页

② 所列曾志忞文章均见张静蔚编．中国近代音乐史料汇编．不再加注。

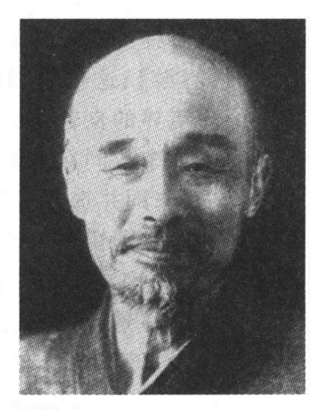
流的愿望。

曾志忞对学堂乐歌的词曲编写与填配作了分析，率先提出应当建立“作歌学”和“作曲学”的主张。他以为陈词滥调的旧词章“皆非教育的音乐的者也”，而主张以“适于教育之理论实际”为出发点，以达到“童稚习之，浅而有味”为准则编写乐歌歌词；提出这些主张的曾志忞《教育唱歌集——告诗人》一文，很得梁启超赞赏，在其《饮冰室诗话》中全文引述，并认为“足为文学家下一针砭”。作为音乐家，曾志忞又提出“曲与歌不可离，歌与曲不可背”的要求，对当时乐歌填配存在的“所填非曲”、“改人原曲”和“断非乐句”等曲与歌背离的弊病一一剖析；并认为“以洋曲填国歌”，是“明知背离不合，然过渡时代，不得不借材以用之”，而最终还是要靠中国人自己创造，要“特造一种二十世纪之新中国歌”。这是关于必须发展中国新音乐创作的明确主张。

曾志忞还在《音乐教育论》这篇当时少有的长篇音乐论文中，比较系统地阐述了发展中国近代音乐教育的问题，从音乐的本源、定义和社会功用等音乐美学根本问题入手，提出了在学校、社会、家庭等各个方面，广泛发展近代化的音乐教育的要求；尤其针对当时为此而“聘外国教师”和学“泰西音乐”，告诫人们要“以吾眼力，以吾学力”，“以慎选择之”，而不要成为“选择不当而不得好结局者”，并由此发出了“输入文明，而不制造文明，此文明仍非我家物”的呼声。他还语重心长地告勉后人，要发展中国的音乐教育而“欲唤起全国之精神”，“非有数辈牺牲，修养技术，磨练品格，忘食忘寝，无我无私，则不能鼓动”。尽管曾志忞自己并没有坚持立下的志向，而以其音乐活动和所办事业的功败垂成告终，但他的基于音乐实践而提出的上述主张，仍是学堂乐歌发展时期，在音乐理论建设方面的可贵历史成果。

（三）李叔同的乐歌创作

李叔同（1880—1942），学名文涛，字叔同，别号惜霜（息霜），祖籍浙江平湖，生于天津。（图 8－14）1898 年因被传为“康梁同党”，奉母携眷避居上海。1901 年为南洋公学特班生，1904 年入沪学会，曾在沈心工为该会开设的乐歌课听讲，并为该会补习科手书《祖国歌》为唱歌材料。1905 年李叔同编刊《国学唱歌集》，同年秋赴日本，入上野美术学校学西画，兼习音乐。他又与同学曾孝谷等创立我国最早话剧团体“春柳社”，出演《茶花女》和《黑奴吁天录》的女主角。翌年在东京独立编刊《音乐小杂志》。1901 年李叔同归国后，在天津、上海等地任图画、音乐教师。民国成立后入爱国文学社团“南社”。不久，受聘任浙江两级师范学校（后改称浙江省立第一师范）高师科图工和音乐教师。1918 年在虎跑寺出家，法名演音，号弘一。后专修南山律宗，往来弘法于江、浙、闽间，而仍与艺术教育界有联系。1942 年在泉州圆寂。



■图 8－14

李叔同才华卓绝，诗、书、印、画均为名家，又为中国话剧创始人之一，编作乐歌是他诗与乐才华的综合体现。他一生所作乐歌，包括选词、作词并选曲填配和谱曲等共72首作品，其中64首是其在俗时所作，其余8首是出家以后的作品（其中6首由他的弟子为其词谱曲）。①

在前期64首作品中，李叔同所手书《祖国歌》和《国学唱歌集》中21首乐歌，作于其留学日本之前。他为《国学唱歌集》作序称："乐经云亡，诗教式微，道德沦丧，精力爨摧。三稔以还，沈子心工，曾子志忞绍介西乐于我学界，识者称道毋少衰。顾歌集甄录，佥出近人撰著，古人微言，匪所加意，余心恫焉"，为此，他才"商量旧学，缀集兹册"，说明当时他是为提倡旧学——国学而编作乐歌，于是所选词是"上溯古《毛诗》，下逮昆山曲"，"或谱以新声，或仍其古调"，即使是自撰《喝火令》、《哀祖国》、《化身》等，也都是具有古歌风或按词调格律的撰作。

李叔同在日本编刊《音乐小杂志》所作序中，对西洋音乐作了"代有作者，流派灼彰，新理泉达，瑰伟卓绝"，以致"欧美风靡，亚东景从"的赞美，并由此昭告"盖琢磨道德，促社会之健全；陶冶性情，感精神之粹美"，是为音乐"效用之力"；他发表于《音乐小杂志》的《隋堤柳》、《我的国》和《春郊赛跑》等歌，都与《国学唱歌集》的"商量旧学"明显不同，他并在《昨非录》中表达了对原编《国学唱学集》"实为第一疚心之事"，已"函嘱友人，毋再发售，并毁版，以谢吾过"，说明他留日以后在音乐眼界和作歌观念上已有明显的开拓变化。

李叔同自归国到出家共作39首乐歌，这是他为所任音乐课撰编的主要作品，都陆续完成于1912年秋至1918年夏期间。在浙江省立第一师范学校任教之初的1913年5月，他以亲笔书写和石印编刊《白阳》诞生号，除汇集其同事夏丏尊和学生李鸿梁、吴梦非等诗文画作外，刊出他自作的讲义类撰著《近世欧洲文学之概观》、《西洋乐器种类概说》、《石膏模型用法》和词作、散文，并发表了由他作词谱曲的三部合唱《春游》；这是他"掇拾群芳"所编，体现了将艺术教学和乐歌制作导向更深层次和更高境界的良苦用心。

李叔同在俗时所作乐歌，除六首为自作词谱曲或为他人谱曲外，其余都是他作词、选词并选曲填配之作。他的乐歌内容和形式多样，其中有：充满民族自豪感和蕴涵着忧国忧民思虑的爱国歌曲，例如：《祖国歌》、《我的国》、《喝火令》、《哀祖国》和《隋堤柳》等，或昂首高歌，或慷慨悲歌，或苍凉悲鸣，都发自作者坚贞深沉的爱国情怀。写景、寄思、达志的抒情歌曲，在李叔同乐歌中占据最多的分量，例如：寓情于景、借景寄怀、抒写在大自然中美好感受的《春游》、《早秋》和《西湖》；表达游子怀乡愁思，抒发离人惜别情长的《送别》《忆儿时》和《梦》；展现宁静志远、淡泊明志之高尚

① 参阅：(1)钱仁康编．李叔同——弘一法师歌曲全集．上海：上海音乐出版社，1990(1)．(2)钱仁康编．弘一大师歌曲集．台北：台北东大图书股份有限公司，1993(1)．(以下引述两曲集不再加注。)

情操的《幽居》和《幽人》等。这些抒情乐歌中的别有寄寓,已同他后来出家后所作一些哲理性乐歌,有可通之处。

李叔同的词作是我国源远流长的民族韵文传统,在学堂乐歌中升华发扬所结出的硕果,达到了格调高雅、用语清新、声情并茂而又富于韵味的境界,而且经他精心选曲填配,多数都配合得十分妥帖。李叔同选择曲调的范围很广,据钱仁康教授考辨,其中有:“意大利作曲家贝利尼和德国作曲家韦伯的歌剧选曲,英国作曲家马肯齐和胡拉的合唱曲,美国作曲家福斯特、奥德威、海斯、达克雷等人的艺人歌曲和通俗歌曲,美国作曲家梅森、布拉德布里、马兰、哈特等人的赞美诗,德国作曲家赫林的儿童歌曲,德国、法国和英国的民歌,以及德国作曲家寇肯创作的民俗歌曲”等。其中,传唱历久不衰的《送别》,以美国作曲家奥德威原作《梦见家和母亲》的曲调,据日本学校歌曲作者犬童球溪以此填写的《旅愁》造意,而又将脱胎于唐代词调“喜迁莺”的《送别》歌词与其结合,达到了“情趣意境出于天然”而“不见斧凿痕迹”的高度,是学堂乐歌填词乐歌中的佳作。

谱 8-14:《送别》前 16 小节

乐 8-16:《送别》



李叔同所作乐歌还采用了当时较少的多种合唱形式，或附有钢琴伴奏。例如：齐唱与二部合唱《春夜》和二部轮唱《夜归鹿门山歌》，三部合唱《忆儿时》、《人与自然界》、《晚钟》和领唱与三部合唱《西湖》，四部合唱《大中华》、《朝阳》、《归燕》和《幽人》等；《送别》则采用原来《旅愁》的钢琴伴奏。其中，李叔同作词谱曲的《春游》（三部合唱）、《留别》（二部合唱）和《早秋》，以及他为幼时故里旧址小学和后来任教学校谱写的三首校歌，都是李叔同的创作乐歌作品。尤其是三部合唱曲《春游》，以轻盈的曲调、规整的和声，勾勒出一幅恬淡怡情的学生春游图，是我国现见最早的合唱曲，也是李叔同创作乐歌的代表作。

谱 8－15：《春游》

乐 8－17：《春游》



李叔同出家后并未放下编作乐歌之笔。从 1929 年李叔同应请写成曲调，由太虚法师（1889—1947）依调撰作《三宝歌》；到 1931 年撰作《清凉》、《山色》、《花香》、《世梦》、《观心》五首歌词，由其弟子俞绂棠、潘伯英、徐希一、唐学咏和刘质平谱成钢琴伴奏的独唱曲（《观心》同谱四部合唱），于 1936 年出版了《清凉歌集》；1937 年，李叔同又应请谱成《厦门第一届运动会歌》，勉励体育健儿“为民族争光”，表现了他终生不渝的爱国精神。

学堂乐歌以思想新、内容新、歌调新、风格新的歌唱形式，成为近代中国普通学校音乐课程的主要教材，并为当时的新学和民主革命作鼓吹。由于学堂乐歌的发展，在部分新知识分子和学生儿童中传播了初步的新音乐知识，普及了西洋乐理，尤其是简谱和集体歌咏的形式，并产生了中国第一代新音乐家，因此，它不失为是一次具有启蒙意义的音乐运动，成为随后五四新文化影响下的新音乐建设的起点。

复习思考题

1. 名词解释

刘宝全　越剧　今虞琴社　华彦钧　工部局乐队　马礼逊

2. 论述题

(1)民间说唱音乐在近现代的发展。

(2)京剧的发展脉络。

(3)广东音乐在近代的发展与衍变。

(4)综述学堂乐歌的产生、发展、艺术特点、代表人物、历史意义。

第九章　五四新文化运动影响下的新音乐建设

1919年的五四运动，揭开了中国新民主主义革命的帷幕，从此展开了彻底地反帝反封建的新文化运动。从此时起，一方面发展着同工农革命相结合的群众音乐运动（下文叙述），另一方面，在“科学与民主”的新文化思潮影响下，展开了包括音乐教育、音乐理论、音乐创作和国乐改进等的多方面的新音乐建设。

第一节　美育思潮和专业音乐教育的创立

“五四”前夕，由于袁世凯、张勋等接连策动复辟，又因军阀混战，中国思想文化领域弥漫着“封建主义的三纲五常、忠孝节义的说教，加上崇拜鬼神的愚蠢的迷信，再加上使人精神萎靡的低级趣味的文艺，互相交织起来，形成了束缚人民思想、扼杀民族生机，而仅仅有利于封建军阀统治的精神网罗”。[①] 为此，以1915年创刊的《新青年》杂志为主要阵地，树起了科学和民主的大旗，展开了“救治中国政治上、道德上、思想上一切的黑暗”[②]的斗争，一时探求新思想、新知识、新文化的思潮迭起、社团林立；其中，以蔡元培为主要代表所倡导的“以美育代宗教”的主张，对于在学堂乐歌时期形成的音乐教育界有直接影响，推动他们展开了创建新的音乐教育事业的多方面活动。

一、“以美育代宗教说”和北京大学音乐研究会等的成立

“美育”是王国维于1903年8月发表的《论教育之宗旨》一文就提出的主张，[③]而蔡元培在民国成立后和“五四”时期，更成为最有力的倡导者，他发表了诸多论及美育的文章著作，尤以1917年发表的《以美育代宗教说》影响为大。按他的定义：“美

① 胡绳. 从鸦片战争到五四运动. 上海：上海人民出版社，1982(1)下册. 第1188页

② 陈独秀. 本志罪案之答辩书. 新青年. 第6卷第1号. 1919年1月

③ 王国维. 论教育之宗旨.（教育世界. 1903年8月56号）提出：“美育者，一面使人之感情发达以达完美之域；一面又为德育与智育之手段，此又教育者所不可不留意也。”

育者，应用美学之理论于教育，以陶冶感情为目的者也”；①他更认为美育可以避免宗教（包括基督教和“孔教”等一切宗教）“激刺感情之弊”，而可以改善人生和改良社会，由此提出其“以美育代宗教说”。他又以为音乐更具有“美之普遍性”，认为当时“我们全国还没有一个音乐学校”，“这是文化上的大缺点”，从而把发展和举办音乐教育事业，作为新文化运动的一大要事提了出来。

正是在蔡元培担任北京大学校长时的直接倡导和有力支持下，北京大学在原学生课余组织“北京大学音乐团”的基础上，于1919年元月正式成立了蔡元培自任会长的“北京大学音乐研究会”。这是一个与中国原有的琴会、曲社和戏曲科班等不同的新型音乐社团，先后组建了分为国乐、西乐两部的古琴、琵琶、丝竹、昆曲、皮黄和钢琴、乐队（西式室内乐与管弦乐）等组，并设中乐唱歌班、西乐唱歌班、丝竹改进会和为外省培养音乐师资的特别班等，至翌年9月，即已有分属上述各组、班的会员241人和分授各音乐课程的中外导师9人，其中，从德国学成归来的萧友梅，被聘为讲授乐理、和声学与西洋音乐史的导师，并实际主持该会。因此音研会实为北京大学所设一所业余音乐学校。

与北京大学音乐研究会同时或稍后成立的类似的艺术教育和音乐社团，还有：中华美育会（1919—1922）、上海中华音乐会（1919—1925）、河南第一师范学校音乐研究会（1920）、上海专科师范学校的歌曲研究会（1920）、乐友社（1921）、重庆音乐研究会（1921）、爱美乐社（1926），以及清华学校（1921年3月起设大学部，后称清华大学）的诸多音乐社、团、队、班等。它们都程度不同地起着业余音乐学校的作用。

二、音乐教育家萧友梅和北大音乐传习所等的成立

北京大学音乐研究会等的活动，为创办正式的专业音乐教育机构和音乐师范做了准备，其中，音乐教育家萧友梅，对创办中国新的专业音乐教育和音乐师范教育起了重要作用。（图9－1）


■图9－1

萧友梅（1884—1940），字思鹤，又字雪朋，广东香山（今中山市）人。童年移居澳门，因受邻近教堂音乐熏染而产生对音乐的兴趣；又因其家与时在澳门行医的孙中山为近邻，而受其革命思想的影响。1899年入广东著名新学堂“时敏学堂”，1901年毕业后留学日本，先后在东京帝国大学教育系和东京音乐学校学习。1909年毕业归国，得“文科举人”资格。1912年民国成立后，任南京临时政府总统府秘书。孙中山被迫下野后，萧友梅一度回广东任教育职，后在孙中山亲自安排下，赴德国莱比锡大学攻教育学，并在莱比锡音乐学院学理论作曲。1916年7

① 蔡元培为商务印书馆1930年版《教育大辞书》所撰“美育”条释文。又，此处提到蔡元培．以美育代宗教说——北京神州学会演说词．原载：新青年．第3卷第6号．1919年8月

月以《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，获莱比锡大学哲学系博士学位。1920 年 3 月归国后，在北京任教育职和北京大学音乐研究会导师等，开始了他长达 20 年的音乐生涯；其活动涉及音乐理论、创作和表演等（将在后文述及），而主要作为一位音乐教育家的萧友梅，是从北京开始其拓荒式的事业的。

萧友梅于 1920 年底向北洋政府教育部提出“办一间独立音乐专门学校”的计划而未获成功，他所实现的是在蔡元培支持下，将北京大学音乐研究会升格改组为“The Conservatory of Music of the Peking National University”——直译即为“北京大学音乐学院”，而被定名为北京大学附设音乐传习所。该所由蔡元培兼任所长，萧友梅为教务主任主持一切，定“以养成乐学人才为宗旨，一面传习西洋音乐（包括理论与技术），一面改进中国古乐，发挥而光大之”的办学目标，设“本科”（分理论作曲、钢琴、提琴、管乐、独唱等主科，修了所定课程之学分即可毕业而不定年限）与“选科”（任选一项选修，学得所定学分即可毕业），有各科音乐教师 11 人（加上授国文诗词的易韦斋为 12 人），学生最多时有 44 人，除甲种师范生 8 人外，余均选科；自 1922 年 10 月至 1927 年 8 月，在先后约近 50 名入学学生中，到 1926 年夏，有 12 位毕业生。该所的另一重要活动，是组成了萧友梅自任指挥的有 16～17 人的小型管弦乐队，曾举行过 42 次演奏会，以用钢琴补足所缺声部的办法，演出了从海顿、贝多芬、舒伯特、门德尔松、格里格到德沃夏克等的十多部名作，并首演了萧友梅新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》和为悼念孙中山逝世而演奏其旧作《哀悼进行曲》；再加上作为课业规定举行的学生演奏会等，传习所的音乐演出因此为新文化人士所瞩目。（图 9－2）



■图 9－2

在北京大学传习所成立同时或先后，还有：由萧友梅提议，北京女子高等师范学校改原音乐体育科为分设的音乐、体育科，萧友梅为音乐科主任；1925 年 8 月，一度

停办的北京美术专门学校扩充为国立北京艺术专门学校，设音乐系，也聘萧友梅为主任。这样，在北京就形成了都由萧友梅主持的鼎足而立的专业音乐教育与音乐师范教育基地。

在北京之外，这时也出现了兴办音乐教育事业的热潮，例如：上海专科师范学校（后改称艺术师范学校——上海艺术大学）设音乐系；私立上海美专设图画音乐系；上海大学文艺院美术系设立图音组；由傅彦长、仲子通、刘质平等发起成立上海音乐学校；长沙私立岳云学校增设培养中小学音乐、美术师资的艺术专修科；上海艺术大学后改组为中华艺术大学，仍设图画音乐系；上海立达学园设含音乐的艺术专修科；新华专科艺术学校设音乐系；重庆西南美术学校设含音乐、绘画、雕塑等的艺术教育科，等等。这些名目不一的新建音乐教育机构，都以培养音乐师范人才为主，虽然大多规模较小，存在时间不长，但同在北京的传习所和科系，共同推进了中国音乐教育事业。

与此同时，对普通学校与社会音乐教育也采取了改革的措施。1921 年底成立的"中华教育改进会"，下设"音乐委员会"和"国民音乐组"，与另一教育团体——"全国省教育联合会"，共同促成了"壬戌学制"（1922 年为"壬戌年"）的制订和颁行，被称为"新学制"，编刊了新学制乐理、唱歌、风琴、钢琴等教科书，在课程设置上也由原来的"唱歌"而改称"音乐"，有所加强。1917 年成立的中华职业教育社和 1919 年成立的北京大学平民教育讲演团与北京师范大学平民学校等，都在社会音乐教育方面展开了多方面工作。

三、国立音乐院——国立音乐专科学校等音乐院校系科的成立

在音乐教育出现良好发展势头时，1927 年 7 月，盘踞北京的奉系军阀所派教育总长，竟以音乐"有伤风化，无关社会人心"为由，下令取消北大、女大、艺专三处国立学校的音乐传习所和科、系，虽然经杨仲子等呼吁力争，勉强保住了女大音乐系，①但刚刚出现生机的音乐教育事业，不得不再作艰苦的努力。

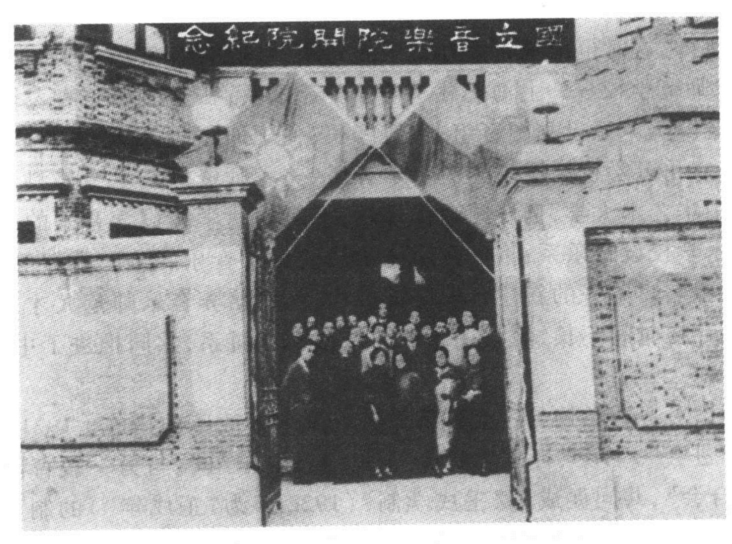
萧友梅"在北平办了七年音乐科，受尽不少不快的刺激"，②便南下于 1927 年 10 月，向时任南京国民政府大学院（相当于教育部）院长的蔡元培，提出在上海创设音乐院的计划，得到蔡元培的支持，聘萧友梅为艺术教育委员会委员和音乐院筹备员，经过多方筹措，于 1927 年 11 月 27 日，在上海成立了中国第一所独立建制的高等音乐学校——国立音乐院。（图 9－3）初由蔡元培兼任院长，萧友梅为教务主任主持一切，后又由其代理院长，翌年 12 月 27 日正式聘为国立音乐院院长；1929 年 7 月国立

---

① 参阅：杨仲子．北平音乐教育运动．见：国乐改进社．音乐杂志．第 1 卷第 4 期，1928 年 10 月

② 萧友梅．本校五周纪念感言．原载：国立音乐专科学校五周年纪念刊．1933．今见：萧友梅全集．第 1 卷：文论专著卷．上海：上海音乐学院出版社，2004(1)．第 589—591 页（以下凡引述该全集，一般不再加注。）

音乐院更名国立音乐专科学校（以下简称“国立音专”），仍委任萧友梅为校长，直到他于 1940 年 12 月 31 日谢世，萧友梅为这所高等音乐学府贡献了毕生的心血。



■图 9－3

从国立音乐院到“国立音专”，由开校时仅学生 23 名，到改组为“国立音专”时学生已增至 80 多人，定“以教授音乐理论及技术，养成音乐专门人才及中小学音乐师资为宗旨”，设预科、本科、研究班，并附设师范科与选科，成立了相当于系的理论作曲、有键乐器、乐队乐器、声乐和国乐等组，形成了两科一班五组的较为完备的专业设置。萧友梅视高水平教师为办学关键，从开校时仅各科教师 16 人，经过他多方求贤若渴的访求，终于逐渐聚集起了当时从欧美学成归来的许多中国音乐家和国学、词学名家，以及来华的西方知名音乐家和在工部局担任着各声部首席的外籍演奏家，形成了在当时中国来说最高水准的音乐师资力量；尤其是在黄自从美国学成归来，于 1930 年受聘为音专理论作曲专任教员（即教授）和教务主任后，成为萧友梅的有力助手，协助萧友梅在 20 世纪 30 年代的“国难时期”，将“国立音专”的教学与创作、科研、表演和社会音乐活动等，又提升到更高的层次。例如，为了普及音乐教育，培养更多人才，1935 年 9 月，经萧友梅提议向各地发文，采取由各地保送的办法，在各省尤其是内地偏远省区招生，从而使山西、甘肃、广西、山东等地都有学生入学，扩大了“国立音专”的影响。与教学相辅相成的音乐演出和社会音乐活动的增多，使“国立音专”与社会的联系和影响得到扩大。据不完全统计，“国立音专”自 1930 年 5 月 26 日举行它的第一届学生音乐会起，至 1937 年“七七事变”之前，已举行过 53 届学生音乐会；其他各种类型的音乐会（例如：教师音乐会、师生音乐会、毕业音乐会、应请为全国美展等举行音乐演出，为宣传抗日救亡而举行“鼓舞敌忾后援音乐会”等）都

未计在内。当全面抗战开始以后,处在风雨飘摇中的"国立音专",虽然已失去了举行经常性音乐会的条件,但仍以宣传救亡和慰问演出等坚持音乐演出。1934 年 10 月起,"国立音专"开通了每周一次的电台音乐播送,并在《新夜报》上出刊配合播音并发表音乐文论的《音乐周刊》(自 1934 年 10 月 4 日至 1936 年 1 月 16 日,共出 57 期),成为此类活动在中国的首创。

创编音乐刊物和成立音乐社团,是提升学校教学水准,推动音乐理论研究和扩大社会影响的又一重要举措。自 1929 年 5 月创编《音乐院院刊》(共出 3 号)和学校改组后续出《国立音乐专科学校校刊·音》(存见 63 期),"国立音专"于 1929 年 11 月,发起成立"乐艺社",创编《乐艺》季刊(共出 1 卷 6 号);1931 年 4 月,发起成立倡导新歌词写作的"歌社";1934 年 1 月,发起成立"音乐艺文社",出刊该社的《音乐杂志》(存见 1 卷 4 期);以及于 1937 年 11 月创编《音乐月刊》(存见 1 卷 4 期)和于 1939 年 6 月出刊不定期的《林钟》(仅见创刊号);这些刊物都刊出了不少重要文论作品和信息资料,而有各自的影响。

"国立音专"从原来以国立音乐院之名于 1927 年 11 月成立,到 1937 年"七七事变"全面抗战开始前的十年,已培养出五届各科毕业生;仅被萧友梅记载在他于 1937 年 7 月发表的《十年来的中国音乐研究》一文,而作为各科毕业生的代表就有 30 多位。这是中国人创办新的高等音乐学校所培养出来的专业各科较为齐全和水平较高的音乐人才。此时的"国立音专",已聚集和成长起一批在当时新音乐界居于主流地位的音乐家,包括这个学校的师生两辈人(仅指师生关系而不计年龄与实际辈分),老师如:萧友梅、黄自、朱英、青主、吴伯超、周淑安、应尚能、李惟宁和原在广州后到音专的陈洪,以及以歌词作家参与创作的易韦斋、龙榆生、韦瀚章、廖辅叔等;学生以当时有黄自"四大弟子"之称的贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵为代表,其他在音乐表演专业方面崭露头角的音专学生,也可列出不短的名单。[①]

国立音乐院—国立音专的成立,带来了创建音乐院校系科等的又一次热潮,在 1927 年至 1932 年间,先后出现了:北京爱美乐社音乐学校(1927)、国立中央大学教育学院艺术系(1928 年 5 月于南京,音乐教学居于重要地位)、天津私立音乐体育传习所(1928)、沪江大学教育学院音乐系及音乐师范科(1929)、私立燕京大学文学院音乐系(1929)、金陵女子文理学院音乐学系(1929)、私立武昌艺术专科学校艺术教育系(1930 年 7 月,音乐教育居于突出地位)、河北省立女子师范学院音乐系及音乐专修科(1930)、私立京华美术专科学院音乐系(1930)、山东省立第一女子师范学校体育艺术专修科(1930,设音乐团)、私立爱美中学艺术师范科(1930 年于济南,设声乐、器乐及理论诸课)、广东戏剧研究所附设管弦乐队及音乐学校(1930 年于广州)、

① 如:钢琴—李献敏、丁善德、李翠贞;小提琴—戴粹伦、胡静翔、陈又新;大提琴—张贞黻;琵琶—谭小麟;声乐—胡然、喻宜萱、郎毓秀、斯义桂、蔡绍序等。

私立广州音乐院(1932年春,由前所学校改组而来)、国立杭州艺术专科学校音乐组(1932),等等。

从上列可见,新建音乐教育机构,已由原来主要集中在京沪两地,而扩展到了更多省市地区;在仍然以音乐师范为多的同时,出现了更多注重于培养音乐专门人才的院校科系;在以参照西方近代音乐教育体制和教育内容、教育方法为主的同时,又逐渐包含有中国传统音乐的教学内容,而具有兼容并包的特色。如萧友梅所说:"从民国十六年起,(中国的)音乐教育上,就正式开了一个新纪元。"①

第二节　新音乐理论研究的初步成果

五四运动掀起的批判封建旧文化和探索发展新文化的热潮,促使音乐界普遍关注中国音乐发展前途的问题,而从理论上进行探讨。音乐教育的发展和不同层次音乐教育机构的设立,迫切需要有各个音乐学科的教材,尤其是音乐理论教材。由此推动了新音乐的理论建设,在20世纪20年代起的近20年间,取得了开创性的成果。

一、发展中国音乐的不同主张

国乐衰颓而西乐勃兴,这是中国进入近代以来常被国人言及的严峻事实,尤其在五四新文化运动给中华民族文化的复兴带来生机的时候,更促使当时音乐界思考中国音乐应当向何处去。在当时的音乐刊物和其他报刊上,曾经就此提出过各种不同的主张:议论集中在如何看待中西音乐和探究它们一衰一盛的原因,并由此对如何处理好两者的关系和建设什么样的中国新音乐作不同的设计。归纳起来看,主要有以下三种主张:

一种主张,强调音乐与国家、民族、政治的关系密不可分,"政治不同,民族思想发达不同,斯音乐之兴衰之趋势亦不同",而"中西音乐,因有地异、时异、情异之别,虽有改良方法,强使归一,其实终难归一",也就是认为中西音乐从根本上并无可以融通之处;而这种主张又将中国音乐区分为"俗乐、雅乐、天乐",以为"悦俗人之耳,俗乐也;悦雅人之耳,雅乐也;悦天人之耳,天乐也",但由于"圣人不作,天乐寂然矣",他只能期望"雅乐待人而作"。② 这是一种保守复古的主张。

另一种主张,认为中国固有音乐在科学性、艺术性和发展程度等方面,已远远落后于西洋,必须急起直追,"以西为师",才能有重新振兴的前途。这种主张比较集中

① 萧友梅.十年来的中国音乐研究.原载:十年来的中国.北京:商务印书馆1937年7月.今见:萧友梅全集.第一卷:文论专著卷,第666—672页

② 参阅王露.音乐泛论.古琴之道德.中西音乐归一说.刊于:北大音研会.音乐杂志.第1卷第1号、第5/6号合刊和第7号,1920年3月、8月、9月。

地反映在萧友梅当时发表在北京大学《音乐杂志》等的一些文章中，[1]他正确地列举出中国固有音乐（他称之为“旧乐”）在理论、记谱法、乐器制作和传授方法等方面不及西洋音乐的事实，认为必须学习西洋从提高音乐教育入手，以重新建设中国音乐；而他又说西洋音乐“本来不能叫它做西洋音乐，因为音乐没有什么国界的”。尽管萧友梅并不全盘否定中国传统音乐，他对于中国音乐建设的主张后来也有改变，但是他作为在当时音乐界举足轻重的一位代表人物，发表上述见解，便常被引为音乐“西化派”主张的例证。

还有一种主张，反映在《美育》杂志刊登的一些文章和刘天华等人的见解中。他们对封建文化持比较鲜明的批判态度，指出封建“君主多利用音乐，假托神明，以镇摄愚氓，所以当时的音乐，实含有宗教的色彩”，[2]这就比仅从形式上、技术上否定要深刻一些；而他们还主张音乐“应当随着时代潮流变迁，绝不能和时代潮流背道而驰”，因此，必须“革除以前的因袭的、幻想的、非科学的、死的教育与文艺，另建一有系统的、切合于人生的活的教育与文艺”。[3] 在中西音乐关系方面，他们主张“容纳”、“调和”、“汇通”，以此改进国乐，并认为发展音乐“应顾及一般的民众”。[4] 这种主张接近于当时新文学界有些人倡导的“为人生的文学”和“平民文学”，是较有积极意义的主张。

关于如何看待中西音乐和两者的关系，以及中国音乐应走怎样的发展道路，从此成为中国文化界和音乐界关注、议论的中心。

二、新音乐理论著述和相应教科书的编撰

对于中国音乐发展前景的探求，也反映在更具有系统性的音乐理论著述和相应教科书的编撰方面。

输入西洋新的文化思想与方法，对中国传统文化进行新的梳理和研究，是“五四”前后一些站在时代前沿的学者所择定的理论方向。在新音乐理论研究方面，萧友梅于 1907 年至 1908 年间在日本编撰的《音乐概说》，就提到了西洋“音乐研究之方面不一”的多种学科。他于 1916 年向德国莱比锡大学哲学系提出，并经德国音乐学权威学者李曼（Hugo Riemanm，1849—1919）主持答辩通过，授予哲学博士学位的论文《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（作者原拟中文题名《中国古代乐器

---

① 所述和所引萧友梅当时在这方面的主张，主要见于：萧友梅．什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因．见：北大．音乐杂志．第 1 卷第 3 号，1920 年 8 月；今见：萧友梅全集．第 1 卷：文论专著卷，第 143—151 页。

② 李鸿梁．音乐与道德．见：美育．第 2 期，1920 年 5 月

③ 河南第一师范学校音乐研究会年来的经过与将来的方针．见：北大．音乐杂志．第 2 卷第 9、10 号会刊，1921 年 12 月

④ 这是刘天华和“国乐改进社”成员在国乐改进方面的主张，详见后文。

考》），是我国首篇以音乐为题的博士论文，以西方音乐学的方法，对中国古代乐队与乐器的文献材料作了系统、翔实的梳理和阐述。此文确定了萧友梅自此以后的理论研究方向：用“以西鉴中”的视角和方法，对中国音乐的历史与现实进行研讨评论，并为了音乐教学的需要，而编撰讲授从《普通乐理》与《和声学纲要》（后在此基础上形成《普通乐学》与《和声学》两部专著），到《近世西洋音乐史纲》与《中国历代音乐沿革概略》（后者形成《旧乐沿革》即中国古代音乐史讲义）一系列教本；还有他为“新学制”所编撰的包括乐理、唱歌、风琴、钢琴、小提琴等教科书，在当时都属这些方面首创的或较早的编著，被广泛采用为教材。

萧友梅的著述和教科书，起了为“五四”后的新音乐理论建设开拓探路的作用，从此，陆续出现了涉及各种音乐理论科目的著述和教本。例如：中国音乐史的著作，主要有叶伯和的《中国音乐史》（1922、1929）、郑觐文的《中国音乐史》（1928）、许之衡的《中国音乐小史》（1931）、缪天瑞的《中国音乐史话》（1932）、王光祈的《中国音乐史》（1934），以及译自日本田边尚雄所著的《中国音乐史》（1937，陈清泉译）；还有与中国音乐相关的专史，如朱谦之的《音乐的文学小史》（1926）及其增补而成的《中国音乐文学史》（1935），孔德的《外族音乐流传中国史》（1926），以及译自日本林谦三所著的《隋唐燕乐调研究》（1936，郭沫若译）等。

对中国传统音乐的专论和含有理论阐述的曲谱编集，有：童斐的《中乐寻源》（1926）、杨没累的《没累文存》（卷一乐律漫谈，1929）、沈寄人的《中国音乐指南》（1924）、祝湘石的《中国丝竹指南》（1924），以及杨荫浏等所编《雅音集》（1932、1929）等。

这些关于中国音乐的史论著述和编集，尽管各自的学术观点、编撰体例和所达到的学术成就各不相同，而它们的作者都面对着西洋音乐源源不断输入的势头，从而对中国固有音乐的日见衰微怀着深深的忧虑和危机感，为此，都以各自理解和掌握的西方文化与音乐学的观点，或对中国音乐历史，或对中国音乐的某项专题，作了新的梳理阐述，从中西音乐的对比中，提出对中国音乐历史与构成的新的认识，并对创造新的国乐，表达各自的某种意向。

这时出现更多的，是介绍论述西洋音乐的著作和相应教本，如：

关于西洋音乐史，继萧友梅、王光祈的有关教本和论著，有俞寄凡的《西洋音乐小史》（1927）和《西洋音乐史纲》（1927）。

数量尤其多的，是对西洋音乐的历史、音乐家、音乐作品和相关知识作通俗性介绍的读物，例如：黄金槐的《西洋音乐浅说》（1925）、雷家骏的《音乐家趣事录》（1927）、张镇巽的《音乐和音乐家的轶事》（1931）、欧漫郎的《西洋音乐家名家轶事》（1933），等等；其中，尤其是丰子恺在这方面的一系列著译编撰，产生了广泛和久远的影响。

丰子恺（1898—1975），原名润，1919年取字子恺，浙江桐乡人。他是李叔同的学

生。"五四"时期与同是李叔同学生的吴梦非、刘质平等，在上海创办上海专科师范学校和中华美育会。1921 年春丰子恺去日本短期留学。同年冬归国后，在上海、浙江等地长期从事美术、音乐等艺术教育工作。他是一位美术家，是中国漫画的创始人，又是一位文学家和翻译家。从 1922 年起，他以日本田边尚雄、门马直卫等人的著作为依据，陆续翻译、编译、编写了一大批以中小学生和一般音乐爱好者为对象的通俗性音乐理论读物，例如：《孩子们的音乐》(1922)、《音乐的常识》(1925)、《音乐入门》(1926)、《近代二大乐圣的生涯与艺术》(1930)、《音乐初步》(1930)、《世界十大音乐家与名曲》(1931)和《西洋音乐楔子》(1932)等。这些读物涉及西洋音乐的历史、音乐家和他们的代表作品，以及乐理、和声、曲式、乐器、乐队、音乐体裁形式、音乐演出方式与音乐美学等广阔的领域，并且都是以第一等散文家的生花妙笔，对这些似乎是枯燥的音乐问题与知识，作了浅显生动而又引人入胜的阐述。在有些著作中，结合所述内容，阐扬了追求艺术的真、善、美和发展人的自然天性的思想。这些著作自问世后，许多都一版再版乃至数十版，成为了引导孩子们和广大音乐爱好者踏入音乐之门的读物。

关于基本乐理与五线谱、简谱识谱法的教本，从学堂乐歌时期起就续有编刊，而在此时已形成了各级各类学校都有相应教本的系列编集，其中，更具系统性的除萧友梅的《普通乐学》外，有：柯政和的《普通乐学》(1926 年前)、张啸虎的《乐学基础》(1929)、朱稣典的《音乐的基础知识》(1931)和陈洪的《基本乐学》(1933)等。这些以基本乐理为主的编著都含有对声乐、器乐、体裁形式、和声、对位、曲式等技术理论和音乐史等的简述。与作曲技术理论相关的，在萧友梅的《和声学》之后，还有戴逸青的《和声与制曲》(1928)和吴梦非的《和声学大纲》(1930)等。

由于音乐教育的发展，也出现了对音乐教育和音乐教学法的论著，除萧友梅为《教育大辞书》的"音乐教授法"等条目所撰释文外，还有雷家骏的《美术及音乐教学法》(1925)、陈仲子的《音乐教授法》(1926)和贾新风的《音乐教育通论》(1937)等。

社会音乐生活的活跃和音乐演出的日见繁盛，也为音乐评论的起步提供了条件，这时，除萧友梅不时发表的一些音乐评论文章外，也有如张若谷的《到音乐会去》和《音乐 ABC》(1929)等，为音乐鉴赏与评论提供入门知识的著作。汇集傅彦长、朱应鹏、张若谷对于 20 世纪 20 年代的文学、美术和音乐的评论文章，而于 1927 年结集出版的《艺术三家言》，其中的音乐评论文章，则代表着这方面的一家之言。

新音乐理论建设的初步成果，标志着中国近现代音乐学的起步。在这时出现为我国近现代音乐学奠定基础的音乐学家，便是历史的必然。

三、音乐学家王光祈及其音乐理论著述

王光祈(1892—1936)，字润屿，笔名若愚，四川温江人。(图 9 - 4)自小受到爱好诗歌的母亲和有诗集传世的祖父诗教的熏陶。1908 年小学毕业后，入当时四川著名

的新学成都高等学堂分设的中学，毕业以后，短期任报馆编辑。1914 年，王光祈怀着“直行终有路，何必计枯荣”①的豪情壮志出川赴京，在清史馆任职，并入中国大学攻读法律。五四运动的潮流把王光祈推涌到时代前列，成为一位有影响的社会活动家。1918 年起，王光祈与李大钊、曾琦等发起组织“少年中国学会”，于翌年 7 月成立时被推举为执行部主任。是年底，他又在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等支持下，发起组织“工读互助团”，意图以不依赖家庭与社会的“男女生活互助”，催生新社会的胚胎，却因其脱离当时现实的空想性质而归于失败。为了寻找实现理想的新路，王光祈于 1920 年 4 月赴德国留学，先攻读政治经济学，并任国内几家报纸的驻德特约记者。为了写作，王光祈对当时以德国为代表的欧洲社会，进行了几乎是“全息式”的详考细察，从中体验到了以德国为最的欧洲高度发达的音乐文化，对于整合社会与人民各方面生活和谐发展所起的作用。他将之与其自幼深受影响的中国儒家礼乐精神相联系，从而“恍然大悟”于他所追求的再造祖国青春的“少年中国主义”，可以通过复兴以礼乐精神为核心的民族文化，“使中国人民固有之音乐血液，重新沸腾”，便可使其“日夜苦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前”。② 从 1922 年起，已届而立之年的王光祈毅然改学音乐，从补习小提琴、钢琴和音乐理论起，坚持不懈，并从 1923 年起发表音乐文章，从此著述不断。1927 年他考入柏林大学，正式攻读音乐学。1932 年起，他任波恩大学汉文讲师。1934 年，他以《论中国古典歌剧》获波恩大学哲学博士学位。1936 年 1 月 12 日，王光祈因积劳成疾逝世。



■图 9-4

王光祈在留德 16 年中，撰写、译述和发表、出版了涉及政治、经济、文化、教育、军事、外交和社会各方面的大量文章、专著与译作，其中关于音乐的有：以中文写作并在国内发表出版的论文近 20 篇和专著 16 种，以西文写作并在国外发表或出版的论文、专著等十数种（篇）和为《大英百科全书》、《意大利百科全书》的中国音乐词目撰写的释文等；另有若干篇在柏林大学攻读时的学期论文，存目而未见发表。王光祈从而成为了中国近代音乐史上著述最多的一位音乐学家。

王光祈的音乐论著以介绍和论评西洋音乐为内容的，有《德国人之音乐生活》（通讯 10 篇）、《德国音乐教育》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《德国国民学校与唱歌》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《对谱音乐》、《西洋名曲解说》和《西洋音乐史纲要》等，几乎涉及了西洋音乐从历史到当时状况和构成理论体系的一切方面；在他的一些并不以音乐为主题的文章著作中，也常对

① 王光祈. 夔州杂诗（六首）. 原载：追悼王光祈先生纪念刊. 1936 年 4 月 19 日，成都

② 王光祈. 东西乐制之研究. 北京：中华书局，1926(1). 自序

西洋音乐在社会生活中的作用等有所涉及。以这样的广度向国人介绍西洋音乐,是王光祈作为一位音乐学家的一大贡献。

王光祈怀有强烈的历史使命感,一心要以自己的研究,一洗西方汉学家以为中国人"已无自行整理之能力"的"奇耻大辱",①为此,他十分关注对欧洲音乐学理论方法进行探究和介绍,在这方面有《音学》、《音乐在教育上之价值》、《声音心理学》、《学说话与学唱歌》、《音乐与时代精神》等专著文章,分别对当时国内还知之不多的声学、音乐生理与心理学、音乐教育学和音乐史学等,作了或详或略的介绍论评。此外,他还在《德国人之研究东方热》和《近五十年来德国之汉学》等文章译作中,对德国汉学的研究方法与发展状况作了介绍。

王光祈将当时欧洲尚属初起的比较音乐学引进我国,更是他对中国近代音乐学建设的一大贡献。在 1925 年 11 月完成而于 1929 年 7 月出版的《东方民族之音乐》一书中,王光祈指出:"研究各民族音乐,而加以比较批评,系属于'比较音乐学'(Verleichende Musikwissenschaft)范围。此项学问在欧洲方面,尚系萌芽时代。"王光祈不仅将音分值计算法应用于他所谓的"乐制"即律与调的综合研究,并且创造性地提出了将世界乐制区分为"中国乐系——五音调"、"希腊乐系——七音调"、"波斯阿拉伯乐系——四分之三音"等三大乐系的主张;而他在 1924 年 12 月完成,于 1926 年 1 月出版的《东西乐制之研究》一书中,就以乐制研究为中心,对以上所说世界三大乐系,作了系统的阐述。此外,王光祈的《各国国歌评述》一书和《中西音乐之异同》与《千百间中国与西方音乐交流》等文,也都以比较音乐学的观点方法,对所涉课题作了阐述。

王光祈的音乐理论研究,归根到底以中国自身音乐的研究为中心和依归,他在这方面的论著,以写作或发表出版先后为序,有:《论中国的音律体系》、《音乐在中国的意义(价值)》、《论中国音乐》(自译为《中国音乐短史》)、《中国乐制发微》、《论中国记谱法》、《译谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《翻译琴谱之研究》、《论中国诗学》、《中国音乐史》、《中国的道白戏剧与音乐戏剧》,以及他的博士论文《论中国古典歌剧》(未计他在以比较研究为中心的论著中对中国音乐的阐述)等。在这些著作中,王光祈以比较音乐学的方法和进化的观点,以对中国乐律学的梳理为中心,论及中国音乐的宫调、乐谱、乐器、乐种、舞乐、歌剧(戏曲)、器乐,以及与音乐密切相关的诗词曲的声律音韵问题等。与其前人和之前西方与日本关于中国音乐的论述相比,王光祈是以当时尚属先进的观点与方法,对中国音乐作出比较完备和系统阐述的第一人。

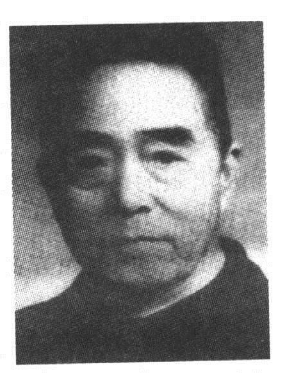
王光祈对于中国音乐学的贡献,还在于他倡导了严格求实的科学精神,提出了"研究古代历史,当以实物为重,典籍次之,推类又次之"。由于坚持了这样的科学态度和研究方法,王光祈才在他的一些音乐论著,尤其是阐述中国乐律问题的著作中,

① 王光祈.中国音乐史.北京:中华书局,1934(1).自序

提出了一系列经得起“实物”、“典籍”和“类推”检验的创见。

王光祈曾表明自己作为音乐“著书人的最后目的是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族’的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣乐上面的。因为这两种东西是我们的民族之声”。他并且阐明：“现在一面先整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”王光祈虽然因积劳过早谢世，未及看到他理想的实现，而他作为一位“五四时期著名的爱国主义、民主主义社会活动家”，和“一位胸怀四海、纵贯古今，横通中西、脚踏实地为我国现代音乐学作出重大贡献的”音乐学家，是永被载入史册的。[①]

四、青主的音乐美学论著及其所代表的音乐思想



■图 9－5

青主(1893—1959)，原名廖尚果，广东惠阳人。(图 9－5)早年参加辛亥革命，因立有军功而在民国成立后被派往德国学习军事，但因遭袁世凯北洋政府阻难而改学法律，并旁攻哲学与音乐(钢琴、作曲等)。1920 年获法学博士学位。1922 年青主归国，投身于国民革命，先后任广东大元帅府大理院(即最高法院)推事、黄埔军校校长办公厅秘书、国民革命军总司令部政治部秘书和第四军政治部主任等，以思想激进的左派闻名。1927 底广州起义失败后，因起义主力是他曾任职的第四军所属教导团，而遭叛变后的武汉汪精卫政府下令，以“著名共党”通缉，遂于 1928 年春潜至上海租界，更名为青主，过起了他自称为“亡命乐坛”的生活。先是经营一爿以购销出版音乐书谱为主的 X 书店，出版了他的艺术歌曲《大江东去》和《清歌集》等。不久，得到了他的同乡、留德同学萧友梅的帮助掩护，于 1929 年底被聘为音专校刊《音》和《乐艺》季刊的主编。在音专的数年间，他以青主、黎青、黎青主、L·T 等多种署名，发表了 70 余篇以介绍论评西洋音乐与音乐家为主的文章，出版了他与其德籍夫人华丽丝(Ellinor Valescy，1895—1967)的歌曲合集《音境》，以及诗集《诗琴响了》等：而使他在中国近代音乐史上留下不容忽视的影响的，则是他于 1930 年接连出版的两本音乐美学的专著《乐话》与《音乐通论》。[②]

---

① 参阅：冯文慈、俞玉姿选注. 王光祈音乐论著选集. 北京：人民音乐出版社，1993(1)及此集所载：《我国现代音乐学的奠基人王光祈》一文。

② 黎青主. 乐话. 北京：商务印书馆，1930(1). 音乐通论. 北京：商务印书馆，1930(1). (以下引述自此两书的青主文论，不再加注。)

在这两本专著和其他一些论及音乐美学问题的著述中，青主广泛地论述了音乐的本质，音乐与现实生活的关系和音乐的社会作用等音乐美学的根本问题，尤其是在《乐话》中，青主依据西欧表现派理论家赫尔曼·培尔（Hermann Bahr）的有关论著，反复阐述了“音乐是上界的语言”的观点。所谓“上界”，也就是他在《音乐通论》里所说的“灵界”，因此，他也把音乐称之为“灵魂的语言”。青主认为一切形体艺术“总是带着多少物质的成分，不能够引我的灵魂完全超出物质之上，到虚无缥缈的上界去”，而唯有“音乐的艺术是能够把那条直达上界的光明的路告诉我，他是能够满足我的灵魂的要求”，所以音乐是“最自由的”和“最高、最美”的艺术。在《音乐通论》中，青主还强调地提出“音乐是一种独立的艺术”，“并不是礼的附庸”，“不可以由文人包办”，而应该“把音乐当作是描写灵魂状态的一种形象艺术”，“用来抵抗那个压迫我们的外界”，由此，他把人的“内界的一种不能自己的创作需要”，作为“艺术创作的一个最高原则”。结合青主曾经经历过血与火考验的革命生涯和他当时的特殊处境来看，不难理解青主是想把表现不受现实干预的主观世界，作为音乐的本质和最高准则；而这正反映了在尖锐复杂的现实斗争中，既想超然物外，又无法解脱的矛盾重重的心理状态。但青主对于音乐创作与音乐表演等的内在规律和对于音乐之美的欣赏作了深入探究，提出了许多颇能揭示音乐美学真谛的重要见解；他的两本专著和其他相关的文章，也成为中国近代音乐史上较早成系统的音乐美学著作。

青主在《给国内一般音乐朋友的一封公开信》、《音乐当作服务的艺术》和《我亦来谈谈所谓国乐问题》等文章中，①还提出了他的关于中国音乐的主张。在《乐话》中，青主就作过“中国的音乐是没有改善的可能”的论断，在这些文章中，他进一步提出：“应该于国乐西乐中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐”，而他认为“本来只有一种可以说得上是艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐”，结论当然就是要西乐而不要国乐；他的理由是“音乐本来是人们内界生活的一种最高的表现”，“是灵界的一种世界语言”，所以只有是否“尽真、尽善、尽美”之分，而无所谓国界与东西方之分。可见，由“音乐是上界的语言”的理论，推导出了对于音乐的民族性的否定。但这不仅与青主自己的音乐创作，尤其是他的蕴涵中国民族文化神韵之美的代表作（将在下文叙述）不相符合，也应该是他为推介西欧表现派艺术理论而阐发的音乐美学观所未计。

青主的大部分音乐论著，都着重于介绍西欧（主要是德国）19世纪以来的哲学家与文学艺术家的观点，本身的发明创见并不多。在当时的特殊处境下，他发表此类言

① 青主.给国内一般音乐朋友的一封公开信.原载：乐艺.第1卷4号，1931年1月；音乐当作服务的艺术.原载：音乐教育.第2卷第4期，1934年4月；我亦来谈谈所谓国乐问题.原载：音乐教育.第2卷第8期，1934年8月。今见：张静蔚编.搜索历史——中国近现代音乐文论选编.上海：上海音乐出版社，2004(1)第182—195页。

论,未始不是为了韬晦藏锋。因此,有时他只得通过自己的某些诗作(如《诗琴响了》中的一些诗)和音乐作品(如歌曲《我住长江头》),隐约透露和寄托对往昔战斗生涯的怀念。而青主在音专从事音乐活动,又凭借着音专这一对当时音乐界举足轻重的阵地,以富于感情和文采的笔触发表此类言论,也就不免被当作是音专这群音乐家在音乐思想方面的代表。左翼音乐方面把青主的"音乐是上界的语言"等观点,作为起着引导人们走上脱离人民群众、脱离现实斗争的"为艺术而艺术"道路的主观唯心主义,于1936年前后对其进行批判,以至成为延续至今,犹未真正能结的音乐论争。

第三节　新音乐创作的初步发展

随着音乐教育和音乐理论研究的进展,新的音乐创作也开始迈出真正独立创造的步伐。由于在本时期进行音乐创作的,主要仍是在不同音乐教育岗位上的教师,因此,适应于音乐院校系科教学的需要和为音乐教育的改革而写作音乐作品,就成为本时期音乐创作的一个显著特点。新的音乐体裁(例如,供不同年龄层次的学生音乐课教学歌唱用的学校歌曲),作为新的音乐教材,并供学生游艺演出用的儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧,以及为更具专业性的音乐教学编写音乐教材,并供音乐社团和音乐院校系科的音乐会演出用的艺术歌曲、合唱与器乐曲等,便应运而生,替代了原来比较单一的学堂乐歌。

在本时期开始音乐创作并有作品存世的,除刘天华主要写作民族器乐曲(以下叙述)外,其他人都以声乐体裁的创作为主,其中作品较多、影响较大,可以作为本时期音乐创作之代表的,是萧友梅、赵元任和黎锦晖。在20世纪30年代,黄自在为音乐教育、理论等继续开拓的同时,也在音乐创作方面做出了较大贡献。

一、萧友梅的音乐创作

萧友梅在留学德国时就开始了音乐创作,现存作者手稿并有编号的作品:钢琴曲《夜曲》(作品第19号,1916年11月),D大调弦乐四重奏《小夜曲》(作品第20号,1916年12月),铜管乐曲《在暴风雪中前进》(作品第23号),管弦乐曲和钢琴曲《哀悼进行曲》(作品第24号,1916年12月),以及于1930年10月发表的钢琴曲一附大提琴补足调(助奏)《秋思》(作品第28号)。从编号看,作品缺佚甚多,难以论定萧友梅留德时期音乐创作的全貌。而就所存上列作品来看,它们虽然是习作性的作品,却都是在这些体裁领域里的中国人开拓之作,不仅都写得合乎它们所仿作的西洋古典音乐此类体裁创作的要领与规范,而且其中有些作品(如《秋思》),已体现出作者追求表现特定内容和发展具有个性独创特点的意向。

乐9-1　钢琴与大提琴《秋思》

萧友梅留德归国后的第一首作品,是于1920年5月应北洋政府教育部"国歌研

究会"之请,为被定为国歌歌词而谱写的《卿云歌》。尽管他并不赞成以这首一般人难以理解的古歌为国歌歌词,却因最终被颁布为国歌而产生了很大影响。自此以后,萧友梅在20世纪20年代初至30年代初,创作和发表了百多首各种体裁的歌曲(包括小型合唱曲)、两部大型合唱曲和一部管弦乐曲-钢琴曲。

学校歌曲是萧友梅声乐创作中数量最多的一类,主要辑于他在1922年至1925年间相继出版的《今乐初集》、《新歌初集》和三册《新学制唱歌教科书》中。从这三种歌集的"弁言"和"编辑大意"等,可以知道萧友梅和他的合作者、词学家易韦斋,有着编创从蒙学、小学、中学到中等以上学校系列唱歌教科书,以替代原来以外国曲调填词为主的学堂乐歌的通盘计划。为此,萧友梅在易韦斋的合作下,对学校歌曲从题材内容到体裁形式和音乐表现,都有新的开拓。以学校生活为主要表现题材,着重于向学生作爱国民主、勤奋好学、热爱自然、陶冶情操和道德修养的教育,贯穿在萧友梅学校歌曲的全部创作中;同时,在有些歌曲中又含有"弦外之音",对当时的社会现实有所讽喻(例如:在《问》中发出了"你知道今日的江山,有多少凄惶的泪"的深沉感叹;借《南飞之雁语》,唱出了"请想想:南北分歧冷暖殊"的忧国忧民之声等),从而增强了学校歌曲的思想性。在体裁形式和音乐表现方面,萧友梅除以从词到曲的"俱是创作",替代原来学堂乐歌"借材"外国和以选曲填词为主外,并按照对不同年龄层次的学生进行全面音乐教育的要求,对歌曲的体裁形式、调式调性、伴奏方式和难易程度,都作了合乎循序渐进教学规律的安排;《新学制唱歌教科书》还对"视唱"与"唱歌"的配合教学作出规范,并要求与其所编《新学制乐理教科书》作"互相联络"的对应教学。这些歌集的歌曲,都不再限于原来多数乐歌教本仅有单旋律和以简谱刊印,而是采用了独唱、齐唱和二部、三部、四部等多种合唱形式,并大多配置了钢琴伴奏,而以五线谱刊印。按照萧友梅认定的学校歌曲应合于教学程度的准则,这些歌曲的音乐表现,从旋律、曲式到和声、伴奏等,都在合乎规范的较浅水平线上运作,都属于对西方基本作曲技法的规范运用;仿作多于创新和质朴、简易、适用,是萧友梅学校歌曲的基本特点。而在他的这些歌集中,确实也提供了在之前中国所未有的佳作,例如:《新学制唱歌教科书》中的《十二时》、《晨歌》和《春郊》,曲调生动活泼,采用大调音阶而突出了五声性音调,是颇有民族风味和童趣的少儿歌曲。在《今乐初集》和《新歌初集》中,也有像齐唱歌曲《踏歌》,无伴奏三部合唱曲《晚歌》和《柏树林回旋歌》,以及既可齐唱又可四部合唱的《围炉舞蹈》等,以多样的曲调写法与合唱配置,或青春焕发,或宁静恬美,或其乐融融,表现了多姿多彩的青年学生的生活。尤其是独唱歌曲《问》,曲调深沉舒展而流畅自如,在点睛之句"你知道今日的江山,有多少凄惶的泪"处,出现了从d^1-e^2的琶音突进而形成了高潮,突出了忧国忧民的内在激情,从而使尾声中发出的无奈感慨,更显耐人寻味;钢琴伴奏以烘托为主,和声运用也简朴得体。像《问》这样借鉴德奥艺术歌曲,而又有作者自己的质朴、儒雅气质的作品,自问世后即被广泛采用为音乐会独唱曲目,被公认为是萧友梅歌曲创作的代表作。

谱 9－1:《问》

乐 9－2:《问》

易韦斋词
萧友梅曲

感慨 ♩=60

p creso. dim.

1.你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 华 年 如
2.你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 人 生 如

creso. dim.

水? 你 知 道 秋 声, 添 得 几 分 憔
蕊? 你 知 道 秋 花, 开 得 为 何 沉

creso.

悴! mf 垂 p 垂! mf 垂 p 垂! 你知道今日的 江 山,
醉! 吹 吹! 吹 吹! 你知道尘世的 波 澜,

dim.

有多少凄 惶 的 泪? p 你 想 想 呵; pp 对, 对, 对。
有几种温 良 的 类? 你 讲 讲 呵; 脆, 脆, 脆。

rit. a tempo

萧友梅还创作了不少面向社会大众的爱国歌曲，其中，为五四运动五周年而作的《五四纪念爱国歌》，曾在 1924 年北京纪念“五四”的“国民音乐大会”上，由作者指挥编配以管弦乐伴奏演唱，是最早歌颂五四运动的创作歌曲，以音调高昂、节奏明快的进行曲，体现了青春勃发的五四精神。萧友梅在 1928 年“济南惨案”和 1931 年“九一八”事变后，也谱写了多首爱国歌曲。

谱 9－2:《五四纪念爱国歌》

乐 9－3:《五四纪念爱国歌》



萧友梅创作了中国最早的两首大型合唱曲。其中，于 1924 年 5、6 月间，为了北京女高师音乐系毕业生所作《别校辞》（作品第 40 号，图 9－6），现存钢琴伴奏女声合唱谱和小型管弦乐队的伴奏分谱，曾在该届学生毕业时，由作者亲自指挥，以管弦乐伴奏女声合唱的形式演出。这是一部以器乐的前奏、间奏与终曲和女声的独唱、小组唱与三部合唱相间交织的形式，由 14 个段落构成的大型合唱曲，以洋溢着喜悦之情而又绰约多姿的歌唱，表达了即将走向社会的女学生，对于“春花烂漫”般学业生涯的依恋吟诵，和将以所学贡献社会，“要使得遍大地都是歌声风雅”的期盼。





■图 9－6

萧友梅的另一部大型合唱曲《春江花月夜》,以唐代诗人张若虚的同名乐府诗为歌词,由钢琴前奏与混声四部合唱、女声合唱、男声合唱、男中音独唱、女中音独唱等7个歌唱段落和加小提琴助奏的尾声构成,音乐流畅,结构清晰,采用了围绕着主调^{b}A大调的近关系频繁转调,是作者声乐作品中调性变化最多和篇幅最大的一部。但与原作著名诗篇写景抒情绘声绘色细致入微相比,萧友梅所谱音乐未免显得平淡呆板。

乐 9－4:《春江花月夜》最后一段与尾声

留德归国后主要从事声乐体裁创作的萧友梅,于1923年创作了题署为"新制乐队曲"的《新霓裳羽衣舞》(作品第39号),现存见乐队总谱手稿和1923年8月(图9－7)与1930年7月出版的两种不同版本的钢琴谱。据作者在钢琴谱本所刊短序称:这是他以白居易诗《霓裳羽衣舞歌》为依据,"忖度"唐代著名大曲的结构和音乐,以"慢板"序、12个圆舞曲节奏的舞蹈性段落和慢板长音尾声结构的中型



■图 9－7

管弦乐曲，由作者亲自指挥北京大学音乐传习所的小型管弦乐队，于1923年底作首演。限于北京大学乐队编制的不完备，作者采用了以钢琴与两支单簧管统奏全曲为主线，而以其他乐器声部为之“添花”、“点缀”的因陋就简的配器方式，虽然难免管弦乐色调的单一，却保持了全曲的完整，也使统奏全曲的钢琴声部，可以作为钢琴独奏曲单独演奏。值得注意的是，作者在条件简陋的情况下，进行了管弦乐曲民族风格的尝试探索，如：主旋律全用钢琴黑键奏出，而形成完全的五声音阶；和声配置极少用完全的密集和弦和不用传统的完全终止，而是以琶音进行、大和弦加六度音、小和弦加七度音，以Ⅱ级和弦代替Ⅳ级和弦，以及将半音进行尽可能隐藏在内声部等方法，以冲淡与模糊和声的功能性，使之与五声性曲调相谐合。经过这番在当时来说是破天荒的苦心编排，这首乐曲因此成为中国作曲家所作，具有民族风味的第一首管弦乐作品，它的问世无疑是有历史意义的。

萧友梅的主要贡献是在音乐教育方面，他的理论研究、指挥演出和音乐创作，也都是为了音乐教育的实际需要而作不可少的开拓努力。他的全部音乐作品的总体艺术质量虽然未能达到更高的水准，但它们在中国新音乐的创作史上所起的首创与开拓的作用，和其中一些佳作一直流传至今所产生的影响，却是应该记载在中国近代音乐发展的史册上的。

二、赵元任的音乐创作

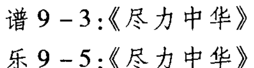
赵元任(1892—1982)，号宜重，又号重远，祖籍江苏常州府阳湖县(今并入常州市)，生于天津(图9－8)。作为书香门第的后裔，赵元任自小打下了中国传统文化的根底，又从他深谙昆曲的父母得到音乐的熏陶。1909年至1910年间在南京高等学堂预科(相当于高中)又接受了新学的教育，并开始学习钢琴和西乐唱歌。1910年夏，18岁的赵元任，以名列第二的优异成绩，考取“庚款第二批留美考试”，于同年8月赴美留学，先后在康奈尔大学、哈佛大学攻读数学和哲学，1918年获哈佛大学哲学博士学位。在美紧张攻读之余，赵元任以浓厚的兴趣，广泛参与观赏音乐演出和业余音乐活动，还选习了钢琴、声乐和理论作曲的几乎全部课程，并开始尝试音乐创作。此后数十年间，他除于1920年至1921年回国任教，1925年至1933年任清华大学国学研究院导师，1933年至1938年主持中央研究院历史语言研究所语言组的工作，其余年份都主要在美国一些大学执教和赴欧洲游历讲学。自1938年携全家赴美定居，并于1945年入美国籍后，在1959年和1968年两度到台湾省讲学；1973年和1981年两度到祖国大陆探亲访问。1982年2月24日病逝于美国。


■图9－8

作为在数学、哲学、物理学和文学等方面都有精深造诣，而以语言学为其终生职志的一位学贯中外古今的大学者，赵元任在音乐创作方面也进行了不懈的开拓努力。

在其生前成帙，而由他女儿赵如兰教授编成的《赵元任音乐作品全集》中，收录了他的创作歌曲、编配合唱、为民歌配伴奏和器乐小品等132首作品，是他持续半个多世纪这方面劳绩的汇集。①

赵元任最早的音乐作品，是1914年5月为中国传统曲调《花八板与湘江浪》所编一首风琴曲。此后，在20世纪20年代初，他连续写作了《和平进行曲》、《偶成》、《小朋友进行曲》等钢琴短曲：为《湘江浪》、《望郎归》等十多首中国民歌和幼时从母亲处学来的昆曲《朝元歌》等编配了钢琴伴奏。在这一为学习掌握西洋作曲方法而进行尝试习作的阶段，赵元任就表现出开发中国传统音乐的表现力的意向。他于1914年用佛教焰口调配以自作歌词，并编配以钢琴伴奏的气势雄浑的合唱曲《尽力中华》，就是一首他善于将中国曲调“点石成金”的代表作。


谱9－3：《尽力中华》
乐9－5：《尽力中华》



1920年7月赵元任回国执教，并应请为英国哲学家罗素(Bertrana Russell，1892—1970)在中国各地讲演作翻译。此时，五四新文化运动正风起云涌，提倡白话

① 赵如兰编.赵元任音乐作品全集.上海：上海音乐出版社，1987(1).(以下对赵元任作品与言论的引述均见此集，不再加注。又，已知正在编辑中的《赵元任全集》，将对赵元任音乐作品等有增补。)

文的文学革命和倡导统一语音的国语运动也方兴未艾。赵元任以极大热情与新文化界广泛交往,并作为语言学家成为国语运动的主将之一;在进行方言调查时,又采集记录各地的民间曲调。他在这时的音乐创作也由此走上了同新文化运动相联系的轨道。自1922年至1928年,他创作编写了30多首音乐作品,其中,收辑于他1928年出版的第一部创作曲集《新诗歌集》里的14首作品,是他的主要代表作。

赵元任在《新诗歌集》初版的《谱头语》中宣称:"这个集子里的歌的路素是schubert,schumann的艺术歌(Art song)那一派的东西,是给一般好乐的人唱奏的,也可以作为高等音乐教材之用。"所谓"艺术歌",今通称艺术歌曲,是指兴起于19世纪欧洲浪漫乐派时期,以诗歌与音乐的有机结合为主要特征的室内性声乐作品。此类体裁在当时中国,还只有萧友梅、青主等在作尝试;而赵元任是以其成功的作品,为中国特色的艺术歌曲创作奠定基础的作曲家。

赵元任将自己的创作曲集题为《新诗歌集》,也就是表明特意为"五四"后兴起的白话新诗谱曲。他选择谱曲的新诗作者,包括最早的尝试者胡适和刘大白、刘半农与稍后的徐志摩等几位卓有影响的新诗人。所择的新诗,有:胡适为思念被北洋军阀系于狱中的五四运动主将陈独秀而作的《小诗》和为激励追求光明、奋发向上而作的《上山》;有刘大白、刘半农等对劳苦织工寄以同情的《卖布谣》和《织布》;有表现"五四"青年纯真的情感世界和追求个性解放的《教我如何不想他》和《海韵》;还有直接为劳动平民呼吁,要求获得劳动、学习、休息之权的《劳动歌》等。这都体现了科学与民主的精神。

赵元任以语言学家和作曲家的严谨精神,对汉语韵文从旧诗到新诗的"吟跟唱"、"诗跟歌"的关系(即如何音乐化),作了深入探究。他认为中国"旧诗词的句子有比较的整齐一点的格式,可以用一个总调临机应变的吟叹",而"新诗对内容跟句式都注重"(也即根据不同内容采用了更自由多样的句式),所以新诗"是要唱的,不是吟的";而"好歌未必是很好的诗,顶好的诗也未必容易唱成好歌"。为此,他以《新诗歌集》所选他以为"好谱的诗"为例,归纳了:"大概好歌词的条件是要字音响亮,句法比较整齐一点,听了容易懂,句尾要押韵,重复句子要多一些,前后呼应的口气和短句要多一点。"这是中国近代新歌曲创作史上,首次对歌词的写作与选择,提出必须合乎可谱曲与歌唱规律的要求。

赵元任在谱曲方面更按照他择定的"中国化"的目标,进行了多方面的探索。据他说明,《新诗歌集》14首歌"作曲的次序是:《过印度洋》、《他》、《秋钟》、《劳动歌》《小诗》、《卖布谣》(以上1922),《织布》(1925),《上山》、《教我如何不想他》、《茶花女中的饮酒歌》、《也是微云》(以上1926),《海韵》、《听雨》、《瓶花》(以上1927)";他自以为"头三个是完全西洋派",而"越到后来越中国化"。也就是说,这14首歌是赵元任逐步创造出"中国派"艺术歌曲的一个缩影。他的主要做法是:

采用和创作具有中国风味的歌调。首先是吸收和融化他所熟稔的中国传统曲调。如他所说:"《听雨》的调儿是我们常州吟古诗的调儿,加以扩充;《瓶花》的七绝原诗四

句，就老实不客气地把吟律诗的调儿照讲究一点的吟法唱出来：'教我如何不想他'四次的唱法，就有点像西皮过门的末句。"依照歌词的声调谱曲和在歌调的音阶和唱法上"加入中国风味"，是他采用的更重要的方法。正如他所说："《卖布谣》、《织布》的一部分，《劳动歌》、《教我如何不想他》的其余的部分，《海韵》当中'女郎'独唱的部分，虽然不是抄哪个调儿"（即未用既有传统曲调），但"也都是做成显然的中国派的调儿，因为它们都以五[声]音阶为主的"。赵元任还强调了"中国字不可以读外国音"，指出不要"由于在西洋声乐教学的时候"，有的人"学会了英语的浊音"，因此形成一种错误观念，"仿佛认为浊音是高等文明之音，不送气的清音是退化、民族之音似的"。他把坚持用"中国派"的读音和唱法，作为体现"中国派"歌调韵味的必不可少的条件。

关于依声调谱曲，即处理歌词"字音跟乐调"的关系，赵元任以语言学大师的精深造诣，指出因为中国语言是有声调语言，又有填词制曲的传统，因此为新诗谱曲存在着"两种派别的可能：一种是根据国音的阴阳上去而定歌调'高扬起降'的范围。还有一种照旧式音韵，仍旧把字分作平仄，平声字总是倾向于低音平音，仄声字总是倾向于高音或变度音"（也就是一个字唱几个音）；而他自称"因为有一点守旧的感情，觉得第二种较优雅一点"，所以《新诗歌集》里的歌调都采用"近乎"第二种的方法谱写。但他又指出"这两种方法也不是绝对的冲突"，而是"可以灵活变通的运用"，并由此归纳"乐调配字调的原则"为："平声字用平音"，"仄声字用变度音"，"平仄相连，平低仄高"；而这三条"只用在一句的重要字上，尤其是韵字，其余的可以全无规则"。他在这方面所提出的既合于汉语字调配乐调的规范，而又留下自由创造空间的论述，都在《新诗歌集》自己的许多作品中，作了典范似的示例。

赵元任又按艺术歌曲的旋律与伴奏，有与一般歌曲不同的更高要求，而借鉴了欧洲艺术歌曲的创作经验，在《新诗歌集》里广泛采用了"通谱作曲"与"字句描绘"的写法；而且进行了"中国派和声"的试验。关于前一点，请参阅钱仁康对赵元任的卓越创造的论评。[①] 关于后一点，赵元任认为"中国人要么不做音乐，要做音乐，开宗明义的一条就得用和声"，而由于中国"还没有和声学，当然是采用西乐的和声法"；但他以为也不能简单地把西乐和声法套过来"就算了"，而是应该努力创造出"中国派的和声"。他于《新诗歌集》出版同一年发表的《中国派和声的几个小试验》[②]一文，以自己的作品创作经验为例，提出了"中国派和声"必须既合乎于和声学的普遍原则，又着眼于可以跟中国的乐调相协调配合的构想。

赵元任在上述这些方面的开拓创新，使《新诗歌集》中的许多作品成为了中国风

---

① 钱仁康．新诗歌集——"五四"以来第一部融会中西音乐艺术的歌集．赵元任的歌曲创作．见：钱亦平编．钱仁康音乐文选．上海：上海音乐出版社 1997(1)．上册，第 32—50 页

② 赵元任．中国派和声的几个小试验．原载：国乐改进社．音乐杂志．第 1 卷第 4 期，1928 年 10 月，今见：赵元任音乐论文集．北京：中国文联出版公司，1994(1)．第 65—72 页

味艺术歌曲的典范之作，尤其是《卖布谣》和《教我如何不想他》，更成为广泛传唱至今，而列为许多歌唱家的经典演唱曲目。

谱9－4：《卖布谣》开始10小节

乐9－6：《卖布谣》



谱9－5：《教我如何不想他》首段

乐9－7：《教我如何不想他》





《海韵》则是一部以合唱“代表诗翁的口气”,以女高音独唱唱出向往自由的女郎的心声,以钢琴描写气象万千的大海和婀娜多姿的女郎,并以前奏、过门、尾声等为合唱、独唱作烘托与伴奏,在多段音乐中又广泛运用主导动机与主题变形手法,从而构成为一部情景交融的清唱剧式的大型合唱曲,不仅是赵元任音乐作品中规模最大的一部,也是中国早期艺术性大型合唱曲中的一部杰作。

谱9-6:《海韵》第四段前半

乐9-8:《海韵》





赵元任还为当时的爱国民主斗争和社会教育等，写作了不少与艺术歌曲不同的更为通俗的歌曲，例如：1926 年，为抗议北洋军阀制造屠杀爱国学生的"三一八惨案"而作的合唱曲《呜呼！三月一十八》；1931 年"九一八事变"后，为激励抗日救亡而作的《我们不买日本货》、《看醒狮怒吼》等爱国歌曲；1935 年，应左翼文化方面的电通影业公司之约，为影片《都市风光》谱写的主题歌《西洋镜歌》；以及为推广国语和为儿童教育、民众教育所写的一系列歌曲。赵如兰认为，赵元任的"这些大众教育的歌曲"，与其"早期歌曲集中所谓的艺术歌曲，在内容上和目的上是大不相同的"，而"在另外一方面，又似乎更成熟些"。① 这种"成熟"，是指在歌调和合唱与伴奏配置的中

---

① 赵如兰.我父亲的音乐生活.见：赵元任音乐论文集.第1—10页

国化方面，做得更为顺畅自然和不露痕迹，从而使这些作品更为鲜明生动和便于一般民众歌唱和接受。

赵元任并没有停止在艺术歌曲方面的探索，其中，在1942年经胡适两度推荐，而为一首明末民谣谱写的《老天爷你年纪大》，以类似于北方鼓书的说唱性的歌调和大胆的和声手法，表现了老百姓对反动统治者的诅咒；当被传至国内，在当时的爱国民主学生运动中传唱时，产生了作者意想不到的强烈反响，从而成为赵元任后期音乐创作中社会影响最大的一首，也是他艺术歌曲中的又一首杰作。

谱9-7：《老天爷你年纪大》最后7小节

乐9-9：《老天爷你年纪大》



赵元任于1939年在一篇纪念黄自的文章里，写下了这样一段话："把西洋技术成为自己的第二个天性，再用来发挥从中国背景、中国生活、中国环境里的种种情趣，并且能用得自自如如，不但自己写的自自如如，要使听者也能觉得自自如如的——这种作曲家是我们最缺少的"①从赵元任的音乐创作，尤其他的一系列代表作来看，他正是这样一位中国少有的杰出的作曲家。

三、黎锦晖的儿童音乐创作



■图9-9

黎锦晖（1891—1967），字均荃，生于湖南湘潭一书香门第，自幼得到中西两学的良好教育，并受到传统音乐尤其是家乡民间音乐的熏陶，培育起对音乐的喜好（图9-9）。1906年入中学时，又从学堂乐歌开始学习西洋音乐的初步知识。1912年在长沙优级师范图工科毕业后，曾受聘为湖南省单级师范传习所的乐歌教员。1913年和1915年黎锦晖两度到北

---

① 赵元任．黄自的音乐．原载大公报．香港1939年5月．今见：赵元任音乐论文集．北京：中国文联出版公司，1994(1)．第86—89页

京任职。1915年又曾在北京多所学校兼教国文、图画、历史等课程,同时参与他的大哥、语言学家黎锦熙等倡导的国语运动,并一起"如同上课"一般地观赏皮黄与鼓书,进一步加深了对传统音乐尤其是民间音乐的爱好。1919年他以北京大学旁听生的资格,参与"北大音研会"的活动,任该会以演奏丝竹音乐为主的"潇湘乐组"的组长,并在北京大学音研会《音乐杂志》上发表他所采集的民间乐曲。五四新文化的潮流,把黎锦晖原来"逢场作戏"的音乐生活推上正轨,使他产生了"宣传乐艺,辅助新(文化)运(动)"①的思想,于1920年中秋夜,集合同好和戏曲曲艺界的朋友,成立了以改进俗乐和提倡平民音乐为宗旨的"明月音乐会"。1920年冬,黎锦晖为上海中华书局编写白话文的国语课本,同时主持由教育部委托举办的国语专修学校,并设语专附小以作实验;又率国语宣传队,在沪宁沿线城镇推广国语。在实际推行国语的活动中,黎锦晖认识到"学国语最好从唱歌入手",而且最好从"训练儿童"做起,便在语专附小办起了歌舞部,开始了他以编创儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧为主的音乐创作活动。在20世纪20年代的十年间,黎锦晖以边编写创作、边排练演出、边修改加工的方式,连续创作了24首儿童歌舞表演曲和12部儿童歌舞剧。它们大多先在他创办和主编的《小朋友》周刊上发表,由中华书局于1929年辑成专门的谱集刊行;又通过附小歌舞部和黎锦晖随后创立的中国最早一所培训歌舞表演人才的"中华歌舞专门学校",以及为赴南洋演出而组建的"中华歌舞团"等的不断演出,产生了广泛的影响,不仅被一些学校采用为音乐课的教材和学生游艺演出的材料,而且得到了社会舆论的好评。

黎锦晖的儿童歌舞表演曲是一种集音乐、诗歌、舞蹈和游戏于一体的新的儿童音乐体裁,它们都以儿童的生活和心中、眼中的世界为表现题材,以孩子气、歌谣体的白话歌词,采用民间风味的音乐素材,谱成口语化的富于表情与动作感的优美歌调,并以边游戏边歌唱和载歌载舞的方式演唱。按照黎锦晖自己对他的代表性儿童歌舞表演曲不同类型的举例,其中有:

"表情对唱,配合于生活化的舞姿",如《好朋友来了》,表现三个朋友陆续敲门进来,对唱对舞表演朋友见面的礼节和问候,歌词为日常用语,歌调也似娃娃口语,低龄儿童也能边游戏边歌唱,自其诞生以来一直流传至今。

---

① 黎锦晖.我和明月社.原载:文化史料.1982年第3、4辑,今见:黎锦晖和儿童文学.上海:少年儿童出版社,1996(1).第619—660页(以下引述该文不再加注。)

谱 9－8:《好朋友来了》首段

乐 9－10:《好朋友来了》





■图 9－10

“对唱配合双人舞”，而以过门为舞曲，例如:《蝴蝶姑娘》，以姑娘与蝴蝶的对歌对舞，表演形式类似于民间歌舞小戏《小放牛》。

“编配歌舞”，有领唱、齐唱，而舞蹈队列不断变化，例如《吹泡泡》，以一人领唱领舞和多人齐唱齐舞，表现孩子们吹肥皂泡的游戏。

“用歌队配合舞剧（式）的表演曲”，例如:《可怜的秋香》（图 9－10），由孩子扮成秋香和小羊，作哑剧式的舞蹈表演，而以歌队伴唱，对一生孤苦伶仃的牧羊女寄以无限同情，并表达孩子们对社会不平的思索;旋律宛转流畅、纯朴亲切，略带沉吟和怜惜的意味，有民间叙事小调的意味，而又更为清新动听。这是黎锦晖此类作品最具代表性的一首。

谱 9-9:《可怜的秋香》

乐 9-11:《可怜的秋香》



此外,还有黎锦晖原先创作的儿童歌曲,后被纳入其儿童歌舞剧《神仙妹妹》的《老虎叫门》,以及《三个小宝贝》、《谁和我玩》和《努力》等,也都是这类体裁中得到长期传唱的佳作。

黎锦晖的儿童歌舞剧,是他在歌舞表演曲基础上的提高发展,同样采用了诗歌、音乐、舞蹈、表演相结合的方式,而又配合于舞台艺术的多种手段,对具有一定戏剧性的故事情节和人物形象作展示。

黎锦晖的儿童歌舞剧与前一种体裁的创作一样,经历了一个逐步发展的过程。表现内容是由寓有科学、民主、平等、博爱、团结、善良等教育意义的童话式表现题材(如:《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《三蝴蝶》、《神仙妹妹》和《小羊救母》等),到渐渐倾向于直接表现现实生活的题材(如:表现北伐胜利的《最后的胜利》,讽刺读经教育的《小小画家》和讴歌人性慈爱的《小利达之死》等)。在音乐上,按黎锦晖《小羊救母》"序言"的自述,是由"用现成曲调填词",到"搀入新的创作",再到"按创作计划写作",以至达到"形式多样化"。

关于 12 部儿童歌舞剧的音乐构成,也就是歌、舞、剧和表演的配合结构方式,黎

锦晖自己把它们略分为四种不同的类型。

一种以“剧为主,歌舞为宾,实际上近似轻歌剧”。他认为创作最早的《麻雀与小孩》就属此类。这是以拟人化的老、小麻雀和少年三个角色,演出了一个寓意于教育儿童要善良、诚实和勇于改正错误的故事。最初曾用布娃娃表演片段,后经“略具歌剧雏形”的“表情唱歌”,再到形成正式的儿童歌舞剧。全剧音乐基本采用选曲填词的方法,所选曲调从学堂乐歌所用外国曲调,到中国民歌、法曲吹腔和民间盛行的曲牌,以及注明为“关外歌曲”的《苏武牧羊》(现经考证是关外传来的学堂乐歌)等都有;所选曲调又经性格化的处理和翻旧为新的改造,从而使之切合剧情的发展和角色情感的变化。此剧被认为是由黎锦晖开端的中国新歌剧的最早一部代表作。

另一种以“歌舞为主,剧为宾,是纯粹的歌舞剧”。他认为《葡萄仙子》和《三蝴蝶》等属此类。前者以拟人化的葡萄仙子和动物昆虫等角色,表现一个寓意于借自然和谐之力保卫劳动果实的童话故事;后者出自于当时国语课本的一篇课文,表现三蝴蝶历经风云雨电等考验,而最终在花丛中飞舞的故事,寓意于教育孩子要不怕困难坚持到底。两剧音乐都随舞蹈表演递展推进,歌腔随时变化,而使音乐气氛与角色情感的波动相适应。

再一种是“回旋式”的歌舞剧。他认为表现六个姐妹各爱其花,惟有七妹喜爱群花,而得“万花仙子”所赠“万花宝盒”的《七姐妹游花园》属于此类。全剧采用独唱、轮唱、齐唱、合唱等形式,而以七姐妹穿着不同服装轮番上场歌舞和间插以“布花仙”的舞蹈,类似于“时装展示会”,在当时不失为是一个新颖别致的创举。



■图 9-11

还有一种是“用合唱来阐明乐舞,用舞剧来发挥乐歌”的歌舞剧。据黎锦晖自述,受日本宝冢歌舞团来上海演出的启发,以白居易同名长诗为歌词谱写的《长恨歌》(发表于《小朋友》周刊而未单刊出版),就属此类。

作者以上的分类举例,未说到他于 1926 年创作的最为成功的儿童歌舞剧《小小画家》(图 9-11)。这是他有感于当时仍存在着压抑儿童个性的封建读经教育,便以“闹剧的轮廓编个小歌剧来进行‘旁敲侧击’的讽刺”。此剧标明为“儿童滑稽歌剧”,从歌、舞、剧、表演与舞台艺术方面的配合结构来看,更接近于上述轻歌剧的类型,而更为成熟,在音乐的个性化和戏剧性方面,也达到了更高水准。全剧写了小小画家和他的邻友的顽皮天真,疼爱小小画家而又逼他读经的母亲的慈爱和谆谆教诲,以及三个冬烘先生的迂腐斯文;这些不同身份与性格特征的角色

形象，都被黎锦晖自创的相应曲调和音乐刻画得栩栩如生，而且又以相应的音乐发展表现了角色的情感变化；在朗诵歌调方面，又作了与中国说唱式音调相结合的别开生面的处理，因此被公认是黎锦晖儿童歌舞剧中最具有代表性的一部。

谱9－10：《小小画家》中的《背书歌》

乐9－12：《小小画家》中的《背书歌》



从以上的列举，可见黎锦晖在儿童歌舞剧的表现形式和音乐体现等方面，一直在进行着不拘一格的探索；而不论是哪一种构成形式，他的儿童歌舞剧都是既不同于中国传统戏曲、又不同于西洋歌剧舞剧，而又从这两个方面都吸收和融化了可用的材料和表现手法，从而成为了中国前所未有的一种新的音乐戏剧形式。

黎锦晖在这时还创作了一批主要用于学校教育的爱国歌曲，其中，在 1925 年孙中山逝世后，由黎锦晖作词作曲的《总理纪念歌》（图 9－12），曾在他率中华歌舞团赴南洋巡演时，作为开场歌曲演唱，产生了很大影响；歌曲以起承转合传统句法结构的五声性旋律，平稳的节奏型与级进下行的旋律线等，唱出了民众对一位平民领袖、革命伟人的深情敬仰和怀念之情。

總理紀念歌

F調　黎錦暉　4/4

5 6 1 2 1—— | 3 5 2 3 1—— |
我們總　理，　首倡革　命，
2·3 1 1 2·7 6 7 | 5—— ·0 |
革　命　血　如　花.
6 1 165 1 2 2 | 5 3 316 1 2 2 |
推　翻了　專制，　建　設了　共和.
2 5 321 1126 | 112 5—— 0 |
產　出了　民　主　中　華.
3 5 2· 1 6· | 1 2 5· 6 2· |
民　國　新　成，　國　事　如　麻.
3·2 3 5·6 5 | 2 1 1——3·2 |
總　理詳　加　計　劃，　重
3 5·6 5 2 3 | 1—— ·0
新改　革　中　華.

■图 9－12

与萧友梅、赵元任等正式学习过西洋作曲技法不同，黎锦晖是一位靠自学成才的作曲家，其音乐创作凭借的是他对我国传统音乐尤其是民间音乐的深厚素养和娴熟掌握，同时也与他长期观赏学习外国各种歌舞戏剧音乐和聆听西洋交响音乐，以开阔艺术眼界和吸收艺术经验分不开；因此，他不论是采用现成曲调填词还是进行改编加工，以至完全由自己新创曲调，都能挥洒自如地编创谱写出与歌词贴切无间，既富于民间风味又新颖别致的优美旋律。又由于他长期在国语运动和儿童教育的岗位上辛勤耕耘，对于中国语言的规律韵味和儿童的生理与心理特点，都有切实的把握，所以他谱写的儿童音乐作品，都是既能体现中国语言神韵，又富于童趣，从而能成为许多

人自童年学唱起便记忆一生的心中的歌。

黎锦晖的音乐创作一直延续到20世纪三四十年代和中华人民共和国成立之后，尤其在20世纪30年代，又在电影歌舞流行歌曲的创作和围绕着由他创建的“明月歌舞社”的活动方面，产生了很大的影响。

四、黄自的音乐创作

进入到20世纪的30年代，在以国立音专为代表的音乐院校系科和其他音乐教育岗位上，有一批在创作观念和所采用的表现题材、体裁形式和艺术风格上，存在着不少共同点的音乐家，他们写作和发表了多种形式的声乐器乐作品，其中，最具代表性的，当数黄自。



■图9－13

黄自(1904—1938)，幼名四由，字今吾，江苏川沙(今属上海市)人，出生于当地一名门望族与书香门第，自小在这样的家庭受到传统诗文与新式文明的双重熏陶，并从孩提时学唱山歌、背唐诗，到入浦东中学附小，在唱歌课上学唱沈心工等的乐歌，培养起了对于音乐的爱好(图9－13)。1916年，黄自考入北京清华学校，又受到了“五四”前后反帝爱国运动和新文化潮流的洗礼，并广泛参加学校的课余音乐活动和开始学习钢琴与和声，从此立志以音乐为终生学业。1924年，黄自从已转制为大学的“清华”毕业，并获得公派赴美国留学资格。先入欧柏林学院攻心理学，兼修音乐，1926年5月以优异的成绩获文学学士学位，并于同年秋转欧柏林音乐院专攻音乐；1928年9月，他又转学至耶鲁大学音乐院继续攻读。翌年3月，黄自以其为悼念因病逝世的女友而作的交响序曲《怀旧曲》为毕业作品，在由他的作曲导师、耶鲁音乐院院长史密兹教授(David Stanley Smith，1877—1949)指挥新港交响乐团，于毕业音乐会上首演获得好评，而被授予该院的音乐学士学位。1929年9月1日，学成归国的黄自，在学堂乐歌先驱沈心工为其举行的欢迎会上发表演讲，强调“音乐教育在中国今日占据极其重要之地位”，认为应“一方尽量吸收外国著名歌曲，一方尽量保存固有民歌而发扬光大，如俄国国民(乐)派之音乐家”，而期望“国人似应有组织研究，对于音乐上应有一种伟大之运动”。[1] 从此，黄自便按照这样的宣告，展开了他的音乐活动。是年9月，黄自受聘为上海沪江大学音乐系教授，同时在“国立音专”等校兼课，翌年辞去沪江职，受聘为音专理论作曲组专任教员(相当于教授)和教务主任。直到生命的最后一息，黄自都坚守在音专的音乐教育岗位上，实践着建设中国民族新音乐文化的庄严宣告。

---

① 引自1929年9月3日《申报》“教育消息”专栏所载《两博士演讲记》。(并参阅：戴鹏海.永远的黄自——纪念黄自先生百年诞辰.见：音乐艺术.2004年第4期)

在音专工作的八九年间，黄自作为萧友梅的主要助手，以其对教务行政克尽己责的无私贡献，协助校长将这所尚在艰难草创中的当时全国最高音乐学府，逐步导向了专业音乐教育的正轨。同时作为作曲组唯一一位专任教员，黄自担负起了包括和声学、对位法、赋格、曲体学、配器法和作曲等11门理论作曲学科的课堂教学与作业批改，所教包含该组预科、本科、高中科、师范科和选科的所有学生，并兼授作为全校共同课的西洋音乐史和音乐领略法（即音乐欣赏）。他以精深的学识和认真细致、诲人不倦的教学，赢得了学生们的衷心爱戴；出其门下的有号称其"四大弟子"的贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵以及谭小麟、钱仁康、张定和、张昊、邓尔敬、林声翕等，中国第一代由国内音乐院校培养的作曲家和音乐理论家。他被公认是将欧洲作曲技术理论全面、系统地引入中国专业音乐教育和桃李满门的一代音乐宗师。

黄自也观照到普通学校音乐教育和社会音乐教育。从1932年起，他作为受聘的教育部音乐教育委员会等机构的委员，参与了全国通用中小学音乐教材的编审，尤其是主持编订了《复兴初级中学音乐教科书》一套6册，成为当时国内最为完备和通用的普通学校音乐教科书。从1934年10月起，黄自作为音专教育播音委员会的主要负责人，组织音专师生在电台作定期音乐演播，并由他主编配合播音的上海《新夜报·音乐周刊》。此外，黄自还发表了《音乐的欣赏》、《介绍给一般听众的五张声乐唱片》等通俗文章，并为汉口电台撰写了音乐欣赏常识系列广播稿等。

黄自作为学识渊博的音乐理论家，在短短八九年间撰写了26篇音乐文论（存见23篇）和6部专著（已完成2部），所著约近百万字。黄自在《西洋音乐进化史的鸟瞰》一文中，开宗明义地指出"'艺术是生活的表示'，一个时代的艺术，就表示一个时代的生活"；后来又在《怎样才可产生吾国民族音乐》一文中，更进一步指出："凡是伟大的艺术都不失为民族与生活的写照。"这可以说是黄自带根本性的音乐观点。以这样的观点，黄自在上述关于西洋音乐进化史的文章中，对西洋音乐自上古至近代的"进化"脉络，作了提纲挈领和清晰的勾勒。也是以这样的观点，黄自在《勃拉姆斯》一文中，对勃拉姆斯在巴赫、贝多芬之后，"能熔冶两者于一炉，复将浪漫派的精神灌输在古典派之躯壳中，而产生一种新音乐"，从而成为"贯通古典浪漫两大潮流的一个大师"作了详尽深入的专论，"至今仍不失为中外论勃拉姆斯的文献中罕见的佳作"。① 黄自《音乐的欣赏》一文，以音乐美学的情感论与反映论和形式美学等理论为依据，对音乐的内容与形式的关系不同于其他艺术的种种

① 引自陈洪为《黄自遗作集》"文论分册"所作序。《黄自遗作集》包括"文论分册"、"声乐作品分册"和"器乐作品分册"，由安徽文艺出版社分别于1997年9月、10月和1998年4月出版。（此处关于黄自的言论、文章和作品的引述，均见此三册遗作集，不再加注。）

体现,作了深入的论述,并提出音乐欣赏要从“知觉的欣赏”而“情感的欣赏”,再上升到“理智的欣赏”这样三个层次的要求,至今仍为人所采用。黄自于1934年10月21日的上海《晨报》“中华艺术教育社成立大会特刊”发表的《怎样才可产生吾国民族音乐》一文,更全面地阐述了他的要在中国建设“民族化的新音乐”的思想。他针对当时“五花八门的西洋音乐像潮水汹涌进来”,而中国“原有的旧乐已失去了相当的号召力”,因而“吾国音乐正在极紊乱的状态中”,明确提出:“一部分的人以为旧乐是不可雕的朽木,须整个儿的打倒,而以西乐代之”是不可取的,因为“旧乐与民谣中流露的特质,也就是我们民族性的表现”,因此“当然是不容抹煞的”;而“另有一些人认为振兴中华音乐只有复古的一法”,便“竭力排斥西乐”,以为“要西乐就是不爱国”,也是不可取的。他以为“文化本来是流通的。外族的文化,只要自己能吸收、融化,就可变为自己的一部”,因此,黄自提出:“我们所要的是学习西洋好的音乐的方法,而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣,那么我们就不难产生民族化的新音乐了。”

在撰写以上这些文章的同时,黄自一直致力于编著新的和声学与中外音乐史的教材;1937年7月,黄自为专注于编著而辞去音专教务主任职,奋力“笔削三百日”。令人痛惜的是,这些倾注了黄自心血与生命的著作,他都没有来得及完成即以疾终!

黄自作为功底深厚、修养全面的作曲家,以短短的创作生涯,为我们留下了包括改编在内的声乐器乐作品107种,其中93种都完成于1931年至1937年他担负着音专教务与教课的繁重工作期间。他的创作涉及复调音乐、多种体裁的歌曲、清唱剧和电影音乐等,其中不少体裁和领域是在他之前的中国作曲家所从未涉足的。

黄自的毕业作品管弦乐《怀旧曲》,是一部精致的抒情性交响序曲(图9-14)。作为中国人谱写的和在国外与国内都曾作过成功首演的第一部交响音乐作品,以成熟的奏鸣曲式结构全曲,从它对个人真挚情感的抒发,对各个部分主题音调的设定与发展,对变化音体系和声的运用和节奏的自由变化,对配器色彩丰富的追求,以及作品的标题性和整体音乐风格来看,都属于充满着浪漫派气质的交响音乐。由这部作品也可以看到,黄自已经成熟地掌握了写作大型音乐作品的欧洲作曲技法。



■图 9－14

乐 9－13:《怀旧曲》

黄自于1931年“九一八事变”后不足两月便创作的混声四部合唱《抗敌歌》①，是他留美归国后的音乐创作产生广泛社会影响的真正开端。这是一首及时表达中国人民同仇敌忾抗日要求的合唱曲，也是“九一八”后最早的抗日救亡歌曲；同他于翌年“一·二八事变”后不久便谱写的混声四部合唱《旗正飘飘》一样，两首合唱曲一首

① 《抗敌歌》原题《抗日歌》，是黄自与音专师生于“九一八”后组成“抗日救国会”，为赴浦东等地宣传抗日救亡，而自作歌词所谱写，曾作为音专合唱课教材油印成讲义，又由刘晏如（即刘雪庵）收入于翌年石印的《前线去·爱国歌曲集》。后因当时政府当局讳言“抗日”，黄自在正式发表时不得不改题为《抗敌歌》和对歌词作了改动，并由韦瀚章续填了第二段歌词；还对合唱做了修改，并改写、加写了伴奏与前奏、间奏。

激昂慷慨,一首悲壮激越,而都以雄健的进行曲节奏,以主调为主而又都灵活运用复调技巧的声部写作和层次分明又浑然一体的曲式结构,从多方面表现全国人民一呼百应的抗日要求和挚爱自己民族的热情,显示出雄伟壮阔的气势和力量。这两首合唱曲是黄自声乐作品的代表作,也属于"五四"以来中国合唱曲的杰作之列。

谱 9－11:《抗敌歌》前 8 小节

乐 9－14:《抗敌歌》



自此以后黄自一直把反映人民抗日救亡的爱国热情,作为自己音乐创作的使命,并重视这类歌曲的通俗性,以便于更广大的学生和民众歌唱。在上述两首合唱的同时和之后,黄自还连续写作了《民谣》、《切记分明》、《赠前敌将士》、《九一八》、《学生国货年歌》、《睡狮》和《热血歌》等,他们有的是壮怀激烈的合唱曲,有的是短小精悍的齐唱曲,而都表达了人民抗日爱国的激情;尤其是具有民歌风味的《九一八》和简朴有力的《热血歌》,都曾广为传唱。

为中小学音乐教科书所作学校歌曲,在黄自声乐作品中占据着最多的数量,它们绝大多数是作者按照音乐教学循序渐进的规律和学生歌唱的特点而编作的教材歌曲。其中,既有表现少年儿童纯真无邪的天性的《西风的话》和《本事》,也有为增添孩子们多声部歌唱的乐趣而编的《卡农歌》和《淮南民谣》,还有作者说明为"雏形的艺术歌"的《雨后西湖》,以及以古典诗词名作谱写的《花非花》、《卜算子 · 黄州定慧寺寓居作》、《南乡子 · 登京口北固亭有怀》和《点绛唇 · 赋登楼》等,富于民族文化神韵的中国风味的艺术歌曲;他的《踏雪寻梅》和《采莲谣》等作品,在作为学校歌曲传唱时即脍炙人口,后来也被作为艺术歌曲演唱。

乐 9 - 15:《本事》(合唱)

黄自于 1932 年出版的《春思曲》独唱歌曲集,收入《思乡》、《春思曲》和《玫瑰三愿》,是他自认为是其艺术歌曲的代表作;不论是以情景交融的彩绘笔法写作的《思乡》与《春思曲》,还是以直抒胸臆的白描笔法勾勒的《玫瑰三愿》,黄自都在歌调和钢琴伴奏与和声、复调的多声部写作上精雕细琢;其中,以龙七(即著名词学家龙沐勋,字榆生)所作歌词谱写的《玫瑰三愿》,是词作者在"一 · 二八"淞沪抗战停战后,见到受战事影响的音专校园内玫瑰凋零有感而作,黄自以钢琴伴奏与小提琴助奏的委婉倾诉的歌调,含蓄地表达了歌词蕴有的弦外之意,其小提琴助奏以模仿复调与歌声相呼应,更显得深情动人。

乐 9 - 16:《玫瑰三愿》

黄自于 1935 年为影片《天伦》所作主题歌《天伦歌》,是他唯一一首电影歌曲,用于影片时,以独唱及童声齐唱与合唱,并以民乐伴奏,当时由百代公司录制成唱片。这是一首将五声音阶与西洋小调音阶的歌调自然有机地相结合,而别创一格的电影歌曲,歌声悲壮激动,在加入合唱的结束段落,以缓慢的速度、庄重的旋律与丰满的和声,唱出"大同博爱,共享天伦"的理想。由于这首歌曲的感人动听和在艺术上的新颖别创,也成为音乐会的独唱艺术歌曲。

乐 9 - 17:《天伦歌》

以上所述黄自各类歌曲的代表作,尤其是他的艺术歌曲,都有精巧的前奏,上下阕或段落间有短短的间奏,结束时有余味不尽的尾奏,并且都有句法清晰、结构严谨、词曲结合讲究,歌词内涵在音乐中有生动的表现,以及以不同的方法追求民族韵味的

特点。音乐理论家王震亚认为："这种歌曲可以称作'黄自体'的歌曲。"[①]这样自成一体的歌曲创作，对于当时的音乐创作，尤其是黄自弟子们的创作有明显的影响。

黄自于1932年暑期，以韦瀚章据白居易同名叙事诗故事所作歌词，谱写了我国第一部清唱剧《长恨歌》。据词作者称：他与黄自创作这部清唱剧，一方面是出于为音专合唱课程提供中国作品教材的"急切需要"，同时也是因为"强烈的民族意识的激励"，也就是为了表达"九一八"、"一·二八"后"达于沸点"的"爱国热情"。[②] 全曲原拟写十个乐章，都以白居易原诗中诗句作为每个乐章标题，但黄自未能谱成全曲，而完成了第一乐章仙乐风飘处处闻（混声四部合唱），第二乐章七月七日长生殿（女声三重唱和女高音、男中音二重唱），第三乐章渔阳鼙鼓动地来（男声四部合唱），第五乐章六军不发无奈何（男声四部合唱），第六乐章宛转蛾眉马前死（女高音独唱），第八乐章山在虚无缥缈间（女声三部合唱），第十乐章此恨绵绵无绝期（混声四部合唱与男中音独唱）；虽然未能谱写第四乐章惊破霓裳羽衣曲、第七乐章夜雨闻铃断肠声，以及第九乐章西宫南内多秋草，但完成的七个乐章已包含了故事的主要场景，并且也清楚地表明了借唐明皇"只爱美人醇酒，不爱江山"，以古讽今，抨击政治不清明而造成民族灾难的统治者的创作意图。全曲根据故事情节和人物性格发展线索，在音乐上作了周密的布局，以几个形象鲜明的主调音调贯串全曲，独唱、合唱、重唱和场景描写的安排，以及各乐章之间的对比和衔接，都比较合理、清晰和层次分明，许多场景的音乐都写得颇为细致生动，合唱手法也很有效果，其中，特别是男声四部合唱《渔阳鼙鼓动地来》和女声三部合唱《山在虚无缥缈间》更为成功；前者以男低音齐唱和接以力量逐渐增强的两次男声四部合唱，以充满暗淡色彩的小音阶歌调和沉重的合唱与钢琴伴奏，表现边关警报的层层催紧和对腐败的统治者的怨愤；后者则以质朴的旋律，淡雅的弦乐伴奏，柔婉典雅而又若隐若现的复调手法发展的女声三部合唱，刻画别有洞天的海外仙山和描写仙女们的歌声在云雾迷漫中飘荡起伏，曲调与和声都以五声音阶为基础，具有鲜明的民族风格，是在音乐会上演出最多的一个乐章。而《长恨歌》作为我国首部以"清唱剧"作为多乐章的康塔塔（Cantata）译名的合唱套曲，也体现了黄自写作大型声乐作品的功力。

乐9－18：《山在虚无缥缈间》

黄自为影片《都市风光》所作片头音乐《都市风光幻想曲》，是他以音乐创作支持艰难起步中的左翼文艺与进步电影的一个力作，也是我国第一首依据影片特定内容专门创作的片头音乐。虽因片头时间所限，黄自不能充分施展管弦乐写作的功力，但他通过以特定主题音调配合片头出现的场景，和以嘈杂的背景音乐衬托略带凄凉的曲调，以描写半殖民地色彩浓重的畸形都市风光等，都达到了所要表现的镜头寓意和提示了影片的主题思想。

---

① 王震亚黄自作品研究．见：音乐艺术．1992年第3期

② 见韦瀚章为1978年12月香港出版的《长恨歌》（清唱剧全本）所作"原序"（1955年5月于香港）。

黄自在音乐教育、音乐理论研究和音乐创作等方面的辛勤劳作，把“五四”以来的新音乐又提高了一步。他的艺术思想和创作风格，影响着当时和以后的新音乐界，尤其是曾受教于他的学生们，从而使他被公认为是在中国音乐教育园地上耕耘的音乐家群体的又一主要代表。

五、音乐教育界其他人的音乐创作

当时与黄自同在音专，也发表了不同体裁音乐作品的有：青主、朱英、吴伯超、周淑安、应尚能、李惟宁、陈洪和黄自的弟子贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵等；在其他音乐院校系科，也有于20世纪30年代就发表了有影响的音乐作品的一些作曲家。

艺术歌曲是他们中不少人致力的声乐作品体裁。其中，青主于1920年留德时所作，而于1928年在国内出版单刊谱的《大江东去》，是我国创作最早的一首艺术歌曲。从作者无拘束地采用欧洲浪漫派的作曲技法，淋漓尽致地描写所选谱曲的苏轼《念奴娇·赤壁怀古》词所表现的意境，可以看出作者既具有我国固有文化深厚的功底，又具有驾驭西方作曲技法的才力。萧友梅称赞：“即使东坡复生，我想亦不能像青主君这样用声音把他的词意表现出来”。①

谱9－12：《大江东去》前9小节

乐9－19：《大江东去》



① 萧友梅.我对于X书店乐艺出品的批评.原载：乐艺.第1卷第1号，1934年4月1日，今见：萧友梅全集.第1卷：文论专著卷，第371、372页

青主到音专后，于1929年以李之仪词谱写，收入他与华丽丝的歌曲合集《音境》的《我住长江头》，是他艺术歌曲的又一代表作。这是一首以倾向于五声音阶的自然小调与大调交替，而略带民歌风的歌调，在宛如竖琴般流畅织体与和声色彩丰富的钢琴伴奏下，反复咏唱、激情抒发的艺术歌；在质朴深情由衷倾诉的歌声中，蕴涵着谱曲者借表现忠贞不渝的爱情，而吐露引人遐思的弦外之意。

谱9－13：《我住长江头》最后16小节

乐9－20：《我住长江头》



前文已述，赵元任于1928年出版的《新诗歌集》，是"中国派"艺术歌曲奠基之作的代表性辑集。在《新诗歌集》和青主、黄自的艺术歌曲集相继出版的时候，还有一

些作曲家也将各自这方面的作品结集出版。[①] 其中，稍后于青主、赵元任的钱君匋、陈啸空、邱望湘等人，于 1928 年和 1930 年出版了《摘花》、《金梦》两本歌集，采用时有“湖畔诗人”之称的汪静之的诗，或由钱君匋、沈醉了（沈秉廉）等自作诗为歌词谱曲，对当时封建守旧的社会风气有所冲击；但由于这些作品模仿西洋初级艺术歌曲的写法过于稚拙，不免影响到它们的传唱。只有陈啸空在此之前，为郭沫若的诗剧《湘累》所谱同名独唱曲，以融入昆曲音调的悲抑幽婉的旋律，表达了原诗浪漫主义的激情，而曾得到传唱。此外，邱望湘的《昭君出塞》和陈厚庵的《离别（雨霖铃）》，以及周淑安的《安眠歌》、《纺纱歌》和《坚劲歌》，李惟宁的《偶然》和《渔父》等，也都曾传唱一时。

国难题材以艺术歌曲表现，是这方面创作的一个重要进展，具有代表性的是：在黄自的《赠前敌将士》问世同时，应尚能为“一·二八”淞沪抗战将士所作《吊吴淞》，曾由作为杰出男中音歌唱家的谱曲者，在音专“鼓舞敌忾后援音乐会”上亲自演唱，其悲愤激昂的音乐与声泪俱下的演唱，产生了震撼人心的效果。

艺术歌曲创作在当时更令人注目的进展，当数黄自的弟子们都先后推出了各自这方面的作品，例如：贺绿汀的《恋歌》，刘雪庵的《追寻》和《飘零的落花》，陈田鹤的《山中》、《雷峰塔影》和以宋词谱曲的《春归何处》与稍后创作的《江城子》，江定仙的《恋歌》（原题《恋吧！少女》）、《静境》和《岁月悠悠》等。这些作品明显地受到了他们的老师的影响，都不同程度地带有前述“黄自体”歌曲的某些特点，而又有各自不同的艺术个性与独特创造。有论者认为：贺绿汀“偏重于乡土民间歌曲味”，刘雪庵“偏重于城市流行歌曲味”，陈田鹤与江定仙“则偏重于学院艺术歌曲味”；而“陈田鹤之重于抒情性”和江定仙“又多些戏剧性”，是他们的创作在总体音乐风格上的明显区别。[②] 他们的创作都延续很长时间，并涉及诸多音乐体裁领域（将在下文相应处述及）。若以他们中更注重于艺术歌曲创作的陈田鹤为例，他的以秦观词谱曲的《江城子》和以黄庭坚词谱曲的《春归何处》等，都以中国风味的优美深情的歌调，同织体灵动多变，常以复调写法与歌声形成“对唱”，以及和声处理独到的钢琴伴奏相结合，给人以深得乃师艺术歌曲创作之真谛，而又别开一新的艺术境界的深刻印象。

乐 9－21：《春归何处》

学校儿童歌曲是他们中一些人致力的又一声乐创作领域。应尚能、刘雪庵、江定仙和陈田鹤都参与了黄自主持的《复兴初级中学音乐教科书》教材歌曲的创作，并各自贡献了他们的佳作（如：应尚能的《摇船歌》、刘雪庵的《采莲谣》、江定仙的《田家忙》和陈田鹤的《采桑谣》等）；江定仙、陈田鹤、刘雪庵三人又于 1935 年 8 月合作出

---

① 除已述青主等人的艺术歌曲集外，《中国音乐书谱志》所记，于 1930—1937 年间出版的部分艺术歌曲集，主要有：李树化《树化歌曲集》，陈厚庵《宋词新歌》，周淑安《抒情歌曲集》和《恋歌集》，应尚能《创作歌集》和《燕语》，陈田鹤《回忆集》，李惟宁《独唱歌集》第一集和《刘雪庵四歌曲》等。

② 孟文涛. 江先生和他的两位师兄的音乐风格比议. 见：春雨集. 北京：人民音乐出版社，2002（1）. 第 218—237 页. 书中有对贺绿汀、刘雪庵、陈田鹤、江定仙创作风格的评述。

版了《儿童新歌》，得到萧友梅和黄自的作序赞誉推介。尤为突出的是：周淑安于1932年和1935年连续创作出版了各包括54首和56首作品的两本《儿童歌曲集》（部分作品相重），同样得到了萧友梅和黄自的作序赞誉；黄自并对歌集中《早晨》、《小老鼠》、《天地宽》、《骑马上高山》等作了分析，认为周淑安所谱不仅“音乐与诗的情感是完全吻合的”，而且“各曲中用音乐来增加诗的表情”，称赞“像这样的歌曲，才可算艺术作品”，并预言“小朋友们及他们的导师，一定极欢迎这本歌集”。① 周淑安并将歌集中的一些歌曲亲自演唱，录成唱片，更产生了较大社会影响。

合唱歌曲也是这一音乐家群体不少人致力的声乐创作体裁。除了学校儿童歌曲的创作就包含了不少合唱曲之外，最为重要的是在黄自的《抗敌歌》、《旗正飘飘》之后，这一群体中的许多人都致力于爱国救亡主题的合唱曲或齐唱曲创作，以支持风起云涌般的抗日救亡歌咏运动（将在下文叙述）。而在此时的合唱曲中，李惟宁以罗家伦词谱写的《玉门出塞》，却因创作动因受到非议而评价不一。这是一首融入传统民歌《孟姜女》的音调，以钢琴与琵琶作伴奏的混声四部合唱，民族风味的歌调与协调的合唱配置，尤其是琵琶伴奏的加入，使之成为别具一格的中国风味抒情合唱曲。但由于歌词中“莫让碧眼儿射西域盘雕”，被认为有将矛头指向当时革命的苏联之嫌，从而受到左翼方面的质疑和批评。今天看来，这首合唱曲蕴涵反对历史上沙俄侵略的题意，和对民族风格合唱曲写作别开生面的艺术创造，应该列为这时合唱曲的一个创新成果。



谱9－14：《玉门出塞》开始3小节

乐9－22：《玉门出塞》

① 黄自为周淑安《儿童歌曲集》所作序，今见：黄自遗作集.（文论分册），第66页

钢琴曲创作在这一时期取得了突破性的进展。这是由俄罗斯作曲家、钢琴家齐尔品(Alexander Nicolaiewitsch Tcherpnin,1899—1977)于1934年委托萧友梅,在音专举办"征求有中国风味之钢琴曲"(实为首次中国钢琴曲创作比赛),而取得的重要成果。在所收到的11人20件作品中评出:贺绿汀《牧童之笛》(后更名《牧童短笛》)为头奖;老志诚《牧童之乐》、江定仙《摇篮曲》、陈田鹤《序曲》和俞便民《c小调变奏曲》为二奖;又增添贺绿汀《摇篮曲》为名誉二奖。这是中国钢琴曲自1915年和1916年由赵元任和萧友梅分别发表、创作《和平进行曲》与《夜曲》以后的第一批收获。尤其是贺绿汀的《牧童短笛》,以质朴优美的民歌风旋律,流畅自如的对位化写法,与中国风味曲调相谐的和声,以及变化再现的三部曲式结构,如同笔法简练的写意水墨画般地营造了中国式的诗情意境,被公认为是中国民族风格钢琴曲的奠基之作。

谱9-15:《牧童短笛》开始8小节

乐9-23:《牧童短笛》



在此次比赛和《牧童短笛》成功获奖的启迪下,追求中国风味和体现民族意蕴,成为钢琴曲创作乃至许多体裁领域创作的发展趋向和定势。比赛获奖者之一老志诚于1932年所作钢琴曲《秋兴》和刘雪庵随后不久所创作的包含四首钢琴小品的《中国组曲》,便都以具有民族风格和体现中国人的生活情趣为特色。此后,这样的钢琴曲续有产生。

第四节 国乐改进活动

五四新文化运动对于新音乐建设的影响,也体现在当时的国乐改进活动方面。当20世纪20年代,源出于农村而在上海等大都市里成熟盛行的一些传统器乐乐种,如江南丝竹和广东音乐等,纷纷成立相关的班会社团时,新音乐界的一些有识之士也

提出了改进国乐的主张，并建立起以此为宗旨的社团，其中，由刘天华等发起成立的“国乐改进社”和由郑觐文等发起成立的“大同乐会”，成为北南两个从事国乐改进的代表性社团。在国乐改进活动中产生的一些民族器乐作品，也成为新音乐创作初步发展所取得的重要成果。

一、国乐改进社和刘天华的音乐贡献


■图 9－15

刘天华（1895—1932），江苏江阴人（图 9－15）。1909 年入常州中学读书时加入了学校的军乐队。1912 年随兄长、新文学家刘复（半农）到上海，参加开明剧社的乐队工作。1914 年返乡，先后在华澄小学和常州中学担任音乐教员。在当时的母校校长、《中乐寻源》作者童斐的支持下，刘天华组建了学校音乐会的军乐部、丝竹部两支乐队。此时起，他开始广泛学习民族民间音乐，向江南丝竹名家周少梅学二胡、琵琶，向崇明派琵琶家沈肇州学习他的全部《瀛州古调》，又远赴河南学古琴，并随时向许多民间艺人请教，采录民间曲谱。这时，他也已开始音乐创作。1921 年，在江阴组织暑期国乐研究会，曾传授他的创作乐曲。由于刘天华国乐活动的声名，1922 年 4 月被聘为“北大音研会”导师，同年秋该会改组为“北大音乐传习所”后继续任教，同时兼教于女高师音乐科和艺专音乐系。在北京的十年间，刘天华更加勤奋地从事民族乐器的教学、演奏和创作，继续广泛学习和采录民间音乐，并钻研和声学，翻译并发表了《曲调配和声初步》，还以很大精力学习小提琴与钢琴，参加传习所乐队的演奏，担任短号兼小提琴的演奏员。1927 年由刘天华为主发起“国乐改进社”，展开了更为全面的国乐改进活动。不幸的是刘天华于 1932 年到北京天桥采集民间锣鼓谱时，染上了猩红热，于 6 月 8 日逝世，年仅 37 岁。

国乐改进社由刘天华等 35 人署名发起，于 1927 年 4 月中开始筹备，5 月 15 日宣告正式成立，由社员中的“干事社员”选出执行委员会，刘天华被推举为总务主任，实际主持该社。又聘蔡元培、杨仲子、刘半农、萧友梅、赵元任和日本的田边尚雄等 13 人为名誉社员。翌年 1 月创刊《音乐杂志》，成为继“北大音研会”《音乐杂志》之后的又一重要音乐刊物。在该会成立后发表的《国乐改进社缘起》、《国乐改进社成立刊》和国乐改进社《音乐杂志》“发刊辞”，以及由刘天华署名发表的《我对本社的计划》、《向本社执行委员会提出举办夏令音乐学校的意见》等文章中，①宣告了国乐改进社的立社宗旨，也表明了刘天华等对于改进国乐的思想和主张。

国乐改进是在刘天华等面对着“音乐奇荒的中国而又适值民穷财尽的时候”，又

① 此处所列文章见：刘育和编．刘天华全集．北京：人民音乐出版社，1998（1）（以下关于刘天华的言论和作品以及国乐改进社的引述，均见于该集，不再加注。）

看到了“方今欧风东渐，国人多喜新厌故”，而“国乐目下正像一片荒芜了的花园”，已面临“垂绝”，才起而立社倡导的。他们宣告“国乐自有它的前途与使命”，而决不能听任它“沉沦下去”；他们又以为“真正的音乐”，应是“那唤醒一民族的灵魂的音乐”，而不是“贵族们的玩具”那样的音乐。从这样的思想出发，刘天华申言“所以我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般的民众”，为了“音乐普及到一般民众”，他才选择了当时被视为“不足登大雅之堂”的胡琴等乐器，作为改进国乐的入手点，并将之比作“窝窝头”和“草鞋”，以为他们的用处“比大菜、皮鞋还要大些”。这是与五四时期倡导的“平民文学”、“平民教育”和黎锦晖的“平民音乐”等相契合的主张。在中西音乐的关系方面，刘天华等认为：“一国的文化，也断断不是抄袭些别人的皮毛就可以算数的，反过来也不是死守老法、固执己见就可以算数的，必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来，然后才能说得到‘进步’两个字。”为此，他们一方面以为“国乐之在今日，有如沙里藏着的金，必须淘炼出来，才能有用”，一方面又以为必须“介绍西乐，以为改进的辅助，并想效法西乐，配合复音，并参用西洋乐器，以期与世界音乐并驾齐驱”，而他们的目的是“想从创造方面去进步，表现我们这一代的艺术”。这是对中西音乐有清醒认识而又目光远大的主张。难能可贵的是，刘天华认为“我既然是中国人，又是以音乐为职志的人，若然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是件很惭愧的事”，因此他才立下了同“大家合作工作，以救此国乐残生”的志愿。

按照国乐改进社章程所定“以改进国乐并谋其普及”的宗旨，他们提出了一系列实行计划，例如：刊印《音乐杂志》、设立研究部、保存古合乐、举行音乐演奏会、进行国乐义务教育、设立制造与改良乐器的厂店和为保存国乐而为“各奏蓄音”，等等。但在当时社会受到种种掣肘的条件下，他们只是勉力维持地出刊了《音乐杂志》（自1928年1月至1932年2月实出10期）和在1928年1月12日举行了首次音乐演奏会，于同年夏秋之间又举行一场募捐音乐会，扩大了国乐改进社的影响，其他绝大部分计划，都只能停留在纸面上和口头呼吁中，而难能实现。

尽管如此，刘天华在创建国乐改进社前后所进行的工作，还是做出了各方面的贡献。

首先是创作。刘天华一生作二胡曲10首、琵琶曲3首、整理琵琶古曲2首和编配丝竹合奏曲2首（存谱1首）；数量虽然不多，却凝集着他在人生旅途中的各种感受和为改进国乐付出的心血。

刘天华的作品，大多是他在社会生活和事业奋斗过程中感受到的顺逆悲欢的抒怀之作。他的二胡曲《病中吟》、《悲歌》、《苦闷之讴》、《独弦操》等，是他在现实生活中遇到重重矛盾，而心情惶惑抑郁的写照。他的二胡曲《月夜》、《良宵》、《闲居吟》、《空山鸟语》和琵琶曲《虚籁》等，抒发了在美好的自然景物和处于顺境平静生活中所感受到的欢欣愉快心情，也表达了他自己“抱朴含真，陶然自乐”的人生态度。他在

二胡曲《光明行》和琵琶曲《改进操》中,体现了对国乐改进事业美好前景的无限信心和朝着光明大道前进的乐观精神。而二胡曲《烛影摇红》和琵琶曲《歌舞引》,则是刘天华描绘不同的歌舞表演给予他的艺术感受和印象之作,同样表达了他对生活和艺术中美好事物的憧憬和向往。

刘天华继承并发展了我国民间器乐传统,充分发挥了民族器乐注重旋律的表现力的特点,总是通过个性鲜明而又富于歌唱性的旋律,来表现内容和抒发情感。从抑郁悲痛的《病中吟》到明朗振奋的《光明行》,从恬静愉快的《良宵》到意趣盎然的《空山鸟语》……刘天华创造出了一系列优美的曲调和动人的音乐形象。他很少直接地、完整地引用民间音调,而像《月夜》中对北方戏曲唱腔音调的融合,《悲歌》中对戏曲、说唱散板形式的吸取,《歌舞引》中对民间歌舞欢快节奏型的采用,以及在许多作品的歌调中对五声性七声音阶各调式的运用等,都可以看到他的创作与我国传统器乐有着深刻的内在联系。特别是刘天华很善于运用民族乐器独特的旋律发展手法,他很少采用方整性的对偶式的旋律结构,而是常常以连绵不断、一气呵成的旋律,既自由舒畅而又富于层次的抒发情感,并常通过萦环婉转的旋律进行和富于特点的上下大跳等,来增强旋律的表现力。

谱 9-16:《良宵》前 32 小节

乐 9-24:《良宵》



刘天华作品的结构富于民族特色,他常采用传统器乐带引子和尾声的多段性结构,段落自由而各段又联系紧密,并常以一些特征音调贯串统一全曲。他又很善于发挥二胡、琵琶等乐器的表现特长,所作旋律绝无违反这些乐器演奏规律的生硬进行,而又根据表现内容,借用其他乐器的表现手法或创造新的技法,以扩展其表现力。例如:《空山鸟语》中借用"咔戏"的模拟手法,以表现深山幽谷中的鸟鸣啁啾;《闲居

吟》中借古琴的“泛音”手法，以渲染恬淡的意境等，都是例证。

谱 9－17：《空山鸟语》最后一段



刘天华在创作上的又一贡献，是大胆地吸取和借用西洋音乐的创作技法或演奏技巧，而又做得自然巧妙，并不损害而是增强了民族器乐的表现力。例如：《悲歌》中为增强悲抑情绪的表现，采用了增音程和各种变化音与自然音的交替；《烛影摇红》为加强舞蹈性，采用$\frac{3}{8}$、$\frac{12}{8}$的节拍；《歌舞引》、《病中吟》、《独弦操》和《光明行》等，都借鉴了西洋音乐的曲式结构形式；尤其是《光明行》，在二胡曲中融入似西洋军乐的表现手法，可谓别开生面。此外，小提琴的指法、跳弓、颤弓等技巧，也被刘天华吸收运用到他的一些二胡曲中。

谱 9－18：《光明行》引子和首段

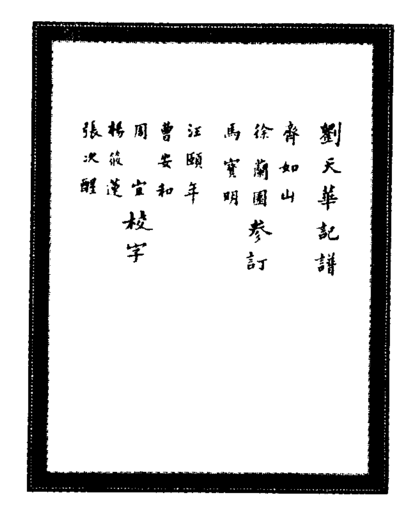


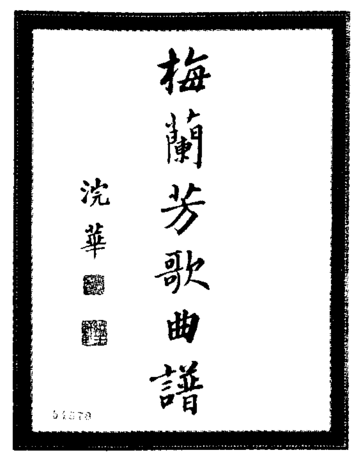
刘天华整理编配了两首丝竹合奏曲，存《变体新水令》一首旋律谱，刘天华在谱上注明了各段所用的主奏乐器。1943 年 5 月，杨荫浏据《刘天华先生纪念刊》所载此曲原谱，按刘天华注明的乐器提示，编成了完整的合奏总谱。

刘天华的贡献，还在于他最先把二胡、琵琶等民族民间乐器，引入到我国新兴的

专业音乐教育。他不但把一些传统琵琶曲、二胡曲整理编为曲谱教材，而且参照西洋乐器教学规程，编成《南胡（今称二胡）练习曲》47 首和《琵琶练习曲》15 首，改变了以往仅凭口传心授的教学方法，建立起由浅入深、循序渐进的教学规范。通过他常年累月循循善诱的教学，培养出了一大批二胡、琵琶演奏人才，并从此传人不绝，而成为被称作“刘天华学派”的一支影响深广的民族音乐力量。

刘天华在改良民族乐器，改进传统记谱法和采集、整理、记录传统曲谱等方面，也都有开拓性的重要贡献。他于 1926 年改革琵琶，使之成为十二平均律的乐器，而又设置可插卸的半音品位，以适应不同律制乐曲演奏的需要。他又与乐器制作师傅合作，制成尽可能合乎科学化、规范化要求的二胡与琵琶。在他终生坚持不懈的采录民族民间曲谱的活动中，一直对传统记谱法进行研究和改进，留下了由他采录的安次县《吵子会乐谱》和《佛曲谱》等。尤其是他为京剧大师梅兰芳赴美国演出，以梅兰芳本人的现场演唱记谱，并经反复核对，以线谱和改进的管色谱（工尺谱）刊印的《梅兰芳歌曲谱》，成为极其珍贵的中国近代传统音乐谱集的历史文献。（图 9－16）





■图 9－16

刘天华及其国乐改进社的活动，是五四新文化潮流中高擎国乐改进旗帜所奏出的第一声，对于后来的民族音乐，尤其是民族器乐的改革与发展，产生了深远的影响。

二、大同乐会改进国乐的建树

在国乐改进社成立之前，由郑觐文发起成立的大同乐会，其立社宗旨不同于国乐改进社，而在改进国乐方面也有积极的建树。

郑觐文（1872—1935），字光裕，江苏江阴人。少时爱好丝竹，并学琵琶、古琴。

光绪四年(1888)应乡试,得副贡生资格。光绪二十八年(1902)任家乡孔庙丁祭庙乐助教。1911年到上海,在犹太富商哈同所办仓圣明智大学和圣玛丽亚女校教授中国古乐。此时对西乐有所了解。1918年创办“琴瑟学社”,翌年更名为“大同乐会”;而在1920年订立的《大同演乐会章程》中称:“本会专门研究中西音乐,筹备演作大同音乐,促进世界文化运动,故定名曰大同演乐会”,但此后仍以大同乐会之名展开活动。该会初建时设研究部、编译部、制作部和干事部,郑觐文为乐务主任主持会务。又请蔡元培、李石曾、史量才、叶恭绰等列名为赞助人,并先后聘汪昱庭、苏少卿、陈道安、杨之咏等名家分别教授琵琶、昆曲、京剧和丝竹,郑觐文自任琴瑟教师。社员最多时达40多人。

郑觐文编著有《雅乐新编》、《箫笛新谱》、《中国音乐史》和《中西乐器全图考》等,对于中国音乐形成了自己的主张。在其《雅乐新编初集》的绪言中,他就对中国“雅乐之难兴”深表忧虑,以为中国“不当徒习外风,以移易国性”。在大同乐会成立以后的1928年7月,郑觐文在一次演说中,对当时社会上“大声疾呼高唱入云的‘国乐国乐’”进行评述,以为“考其实际,止有杂乐类一部分的丝竹价值”,而他所谓的“国乐”,则“是国家音乐的性质,不是普通‘丝竹’就可拿来做代表的”;进而,他把“国家音乐”名之为“制乐”,并认为它是由“雅乐”、“大乐”和“国乐”三大类音乐所组成,而“雅乐,历史最古,是中国的根本”,“大乐”是用于“朝会大节”的音乐,然后才是“未可对外”的“国乐”,即是类似于前清燕乐那样的音乐。① 从这样的阐述可以知道,郑觐文是为复兴他视之为“中国音乐之根本”的雅乐,而创立大同乐会,他所要从事的“制乐”,则是类似于以往历代封建王朝建立后进行的“制礼作乐”。这是与刘天华等的国乐改进社相去甚远的一种国乐主张。在这样的宗旨下,大同乐会常演奏古代宫廷庙堂的雅乐,曾因在为官方粉饰太平的“孔诞纪念会”上演奏所谓的“中和韶乐”,而受到社会舆论的抨击②;它的一些有着复古崇雅意图的活动和举措,也被当时音乐界有识之士所诟病。③

但大同乐会自成立以来的活动中,仍有具有积极意义的建树,成为当时国乐改进潮流的重要成果,而留下了久远的影响。如:

大同乐会通过招收学员,聘名家施教,并辅之以相关的中西音乐课程,并以与音乐演奏活动相结合的教学方式,培育了一批国乐人才,一些当时和以后知名于中国乐

---

① 以上所引郑觐文《雅乐新编·初集》绪言和他在大同乐会演说《制乐》,今见:张静蔚编.搜索历史——中国近现代音乐文论选编.上海:上海音乐出版社,2004(1).第28页、第153—155页

② 1934年8月27日在上海文庙举行孔诞纪念会,大同乐会演奏中和韶乐二章。鲁迅于该年9月20日以“公汗”笔名,发表《不知肉味和不知水味》一文对此进行抨击;见:鲁迅全集.第6卷.北京:人民文学出版社,1981(1).第111—113页

③ 如:罗亭(贺绿汀).听了礼孔典礼中大同乐会的古乐演奏之后.见:音乐杂志.第4期.音乐艺文社,1934年11月,指出“要复兴中国民族音乐,我以为决非复古可以办到”。

坛的民族器乐演奏家,都曾是该会成员和曾在该会受教。

仿制和改革民族乐器,是大同乐会进行的一项有影响的活动。1930 年该会筹集资金,并得到当时教育部拨给一批古木,拟造古今全套乐器以作陈列和分赠美国、日本和欧洲各国;后由郑觐文监造,仿制成一套 164 件各种民族乐器,其中包括已近失传的箜篌、颂瑟、五弦琵琶、忽雷、编钟、编磬、方响以及多种少数民族乐器;虽然这套乐器在制作时和制成展出后曾受到质疑和批评①,而这一活动终究引起了对发掘中国民族乐器历史遗产的关注。尤其是大同乐会还对一些传统乐器作了有益的改革尝试,例如:为增大古琴音量而制成"增幅琴";为增强乐队合奏的中、低音声部而创制"弓胡"(中音拉弦乐器)、"幢琴"(低音拉弦乐器)、"大忽雷"(中音弹拨乐器)和"倍司管"(低音管乐器)等;为改进笛子演奏的音准而制成可调整音准的"二接笛",等等。其中有些成功的创制或改革思路为后人所沿用。

大同乐会所组成的民族乐队,是中国近代较早出现的一支新型民族乐队,它为适应于演奏大型民族器乐合奏曲的需要,借鉴西洋管弦乐队,逐渐形成由吹管、弹拨、拉弦、打击等四组不同特色的乐器组合,各组都构成高、中、低声部,从而使之成为由 32 位演奏员组成的大型民族乐队。(图 9 - 17,中坐者为郑觐文)



■图 9 - 17

大同乐会在改编演奏国乐曲方面,也留下了重要成果。按照郑觐文制作代表"国家音乐"的思路,该会曾于 1930 年采用改编传统乐曲而易以新标题的办法,编成包括:(一)《大中华》(由原《饶歌》改);(二)《神州气象》(由原琵琶曲《妆台秋思》

① 罗亭(贺绿汀).听了礼孔典礼中大同乐会的古乐演奏之后.见:音乐杂志.第 4 期.音乐艺文社,1934 年 11 月

改)；(三)《一统山河》(由原琵琶曲《将军令》改)；(四)《锦绣山河》(由原琵琶曲《月儿高》改)；(五)《风云际会》(由原琵琶曲《霸王卸甲》中一段改)的所谓《国民大乐》，并由明星公司将其与其他几首乐曲的演奏摄成艺术性纪录片，在1933年举行的美国芝加哥万国博览会上展映。1931年，大同乐会在仿制全套古乐器后，又赶排演奏了由(一)太和之章，(二)葆和之章，(三)协和之章，(四)宣和之章，(五)平和之章，(六)共和之章构成的仿古《中和韶乐》。虽然上述这样的制作和演奏，都曾受到过质疑和批评(见前引述)；但该会成员柳尧章于1925年据汪昱庭《夕阳箫鼓》琵琶曲传谱改编，并由郑觐文定名和拟定分段小标题的丝竹合奏曲《春江花月夜》，却取得了成功，成为从此演奏不绝，在国内外闻名遐迩的一首经典性中国国乐合奏曲。其他还有与《春江花月夜》一起录成唱片的《妆台秋思》、《将军令》等曲，也是该会在这方面的实绩成果。

乐9-25：民乐合奏《春江花月夜》

大同乐会在郑觐文去世后，由卫仲乐接任乐务主任。1937年全面抗战爆发后，其部分成员迁往重庆；留沪者则于1941年转入由卫仲乐、许光毅、金祖礼等创办的中国管弦乐队，继续着国乐改进的活动。

从"五四"前后开始的国乐改进活动，对于民族器乐的新创作有积极的影响，其中，在国立音乐院—国立音专任教的"平湖派"琵琶大师朱英，以当时社会现实为题材所创作的琵琶曲《五三纪念》、《哀水灾》、《难忘曲》和《淞沪血战》，以及别有寄寓的古典题材琵琶曲《秋宫怨》和《长恨曲》等，都曾由作者在音专的音乐会上演奏；他还作有历史题材的《枫桥夜泊》和描写上海十里洋场畸形生活场景的《海上之夜》两首民乐合奏曲。这些以工尺谱记载(其中有的由他的学生丁善德译为线谱在《乐艺》上发表)，采用传统器乐创作手法，而在题材和寓意上面向社会现实，或别创新意的民乐曲，是这位琵琶大师为改进国乐所做的贡献。与朱英同时，吴伯超以《瀛洲古调》中四首乐曲编配的《合乐四首》中的第一首《飞花点翠》是作者以西洋管弦乐曲写法改进国乐合奏的尝试之作(其总谱也发表于《乐艺》)。后来，吴伯超又创作了以钢琴伴奏的二胡独奏曲《秋感》，是他综合运用外来的曲式、和声和织体写法等，创作民族器乐曲的大胆尝试。从朱英和吴伯超的创作，可以看到在音乐教育界的音乐家群体中，也在继续着融合中西以改进国乐的努力。

在五四新文化运动的推动影响下，中国新音乐在音乐教育、音乐理论研究、音乐创作和国乐改进等方面所取得的开拓性和建设性的成果，使得从学堂乐歌开始的与传统音乐不同的新的音乐形态，更显得"羽翼丰满"，而预示着将进一步展翅腾飞。

复习思考题

1. 名词解释

北京大学音乐研究会　上海国立音乐院　丰子恺　国乐改进社　大同乐会　齐

尔品 《牧童短笛》

2. 论述题

(1)萧友梅的音乐创作、音乐理论、音乐教育贡献。

(2)“五四”时期发展中国音乐的不同主张。

(3)王光祈的音乐理论贡献。

(4)青主的音乐美学思想。

(5)赵元任的音乐创作成就。

(6)黎锦晖的儿童歌舞剧创作成就。

(7)黄自的音乐创作及其历史意义。

(8)刘天华的民乐创作及其历史意义。

第十章　革命音乐运动和新音乐在不同政治区域的发展

在五四新文化运动影响下的新音乐建设取得初步成果的同时，又兴起了群众性的革命音乐运动。它的最初潮头出现在“五四”至第一次国内革命战争时期的工农运动和北伐战争中，而在第二次国内革命战争时期的红色革命根据地得到了更为壮阔的发展；在此过程中，产生了数以千百计的工农革命歌曲、工农红军歌曲和革命民歌。当革命根据地的群众音乐运动发展的时候，在与之相对峙的国民政府管辖的区域，则又兴起了从左翼音乐到抗日救亡歌咏运动的热潮。在抗日战争和第三次国内革命战争时期，新音乐文化在不同政治区域——被日本侵略者占领的沦陷区、由国民政府管辖的国统区和由中国共产党领导的解放区，依靠处在不同政治环境与文化氛围下的许多音乐家的努力，仍然取得了各自新的发展。

第一节　工农革命音乐活动和红色革命根据地的音乐

从“五四”时期起逐步开展的革命音乐运动，主要是为进行革命的宣传而编唱革命歌曲的活动，从最早的工农运动到红色革命根据地的建立，曾经经历过一个逐步发展的过程。

一、“五四”至大革命时期的工农革命音乐活动

最早的革命音乐活动，是“五四”后由一部分接受了共产主义思想的知识分子，深入到工农中去，为启发群众的阶级觉悟，而编写了一些革命歌曲，进行教唱和传播。如：

早在 1921 年初，由北京大学部分师生组成的共产主义小组，在长辛店铁路工人中办起了劳动补习学校，他们为了更有效地宣传革命思想，便用工人们熟悉的曲词，填词编写了最初几首革命歌曲；这一年的 5 月 1 日，长辛店成立了工人俱乐部，并举行了我国工人的第一次“五一”劳动节纪念会和示威游行，工人们唱的《五一纪念歌》等，连当时的北京《晨报》也做了报导。[1] 在中国共产党成立后，这项活动就成为党的

---

[1] 参阅：长辛店机车车辆厂厂史编委会编. 北方的红星. 北京：作家出版社，1960(1)(转引北京《晨报》1921 年 5 月 2 日报道《劳动节之长辛店工人大会》。)

宣传工作的一个组成部分，在发动和组织工农运动时得到了推广，同时也就产生了更多的革命歌曲。以时间大致先后来列举，有：

1922年前后，在江西安源路矿工人运动中，产生了《安源路矿工人俱乐部部歌》和《工农联盟歌》等；在罢工斗争胜利后，安源工人还以传唱加工的方式，编成了一部以当地民间曲调歌唱的长篇叙事诗《劳工记》，叙唱了安源工人轰轰烈烈的斗争史。

1923年京汉铁路工人"二七"大罢工遭到军阀血腥镇压后不久，就出现了《奋斗歌》和《京汉罢工歌》；前一首歌的词刊登在中国劳动组合书记部出版的《京汉工人流血记》一书，后又转载于中国共产党党刊《新青年季刊》第2期(1923年9月)，改题《颈上血》，以"工人某"署名，可见这是由党的宣传工作者，专门为抗议军阀制造"二七"惨案而编写的革命歌曲。

在1925年的"五卅"爱国运动中，工人革命歌咏发挥了巨大作用。运动领导人之一瞿秋白，在他主编的《热血日报》上，经常刊登以"五更调"、"孟姜女调"、"泗州调"等配唱的爱国通俗歌谣，在他倡导下，《五色国旗当中飘》和《五卅运动》等以小调填配的歌曲，在工人中传唱。

在1925年5月至1926年10月，有25万人参加的省港工人大罢工中，由罢工委员会成立的"游艺部"、"宣传学校"、"讲演团"和"劳动童子团"等，开展了活跃的文艺宣传和革命歌咏。在宣传学校有"革命歌"的课程。省港罢工委员会的机关报《工人之路》日报上，连续刊登各种形式的革命歌曲与歌词，有可以采用粤剧、京剧和广东地方说唱与时调小曲配唱的唱词，也有《国际歌》、《工农兵联合歌》和《奋斗歌》等的歌词，还有以工尺谱连词带曲一起刊出的《国民革命歌》、《工农兵得胜利歌》、《进行奋斗歌》、《农工歌》和《民族解放歌》等。《工人之路》还报道了近百起规模大小不一的罢工工人的革命歌唱活动。

在工人革命歌咏影响下，最早开展农民运动的广东海陆丰地区，也兴起了农民革命歌咏。海陆丰农民运动的主要领导人彭湃，在1921年就编了一首《田仔骂田公》的童谣，教农民的孩子们歌唱。海陆丰于1922年成立农会后，编写了更多的革命歌曲，如：为海陆丰农民举行第一次"五一"劳动节而写的《五一劳动节歌》，以及为海丰10万农会会员而编的《农会歌》等。在彭湃倡导下，当地农民歌咏十分活跃，产生了《农民苦》、《七五勿忘歌》、《工农听说起》、《赞颂劳动》、《北伐歌》和《共产党不退缩》等许多革命歌曲；其中有些歌曲通过党的刊物的介绍，得以在更大范围的工农运动中传唱。

在农民中开展革命歌咏，成为当时培训农民运动干部的一个课目。由毛泽东主持的第六届农民运动讲习所(1926年3月至9月于广州)，在预定13周的教学计划中，就专门开设了"革命歌"的课程。革命歌曲通过农讲所学员撒向各地，在湖南和广西东兰地区的农民运动中，也兴起了农民革命歌咏的热潮，分别产生了歌唱当地农民运动的革命歌曲：在湖南，有韶山农会夜校宣传队编唱的《穷人翻身打洋伞》；在广西东兰，有以壮族山歌编唱的《列宁岩成立农讲所》和歌唱壮族革命领导人的《东兰

有个韦拔群》等。

工农革命歌曲的编唱,受到了"五四"以后传入我国的国际无产阶级革命歌曲的很大影响,特别是《国际歌》的传入,具有重要意义。它的歌词早在1920年之前,已由到法国勤工俭学的中国留学生和十月革命后去苏联学习的革命者,分别译述和介绍到国内。1923年,当时在莫斯科东方劳动大学学习的中共党员、诗人萧三,从俄文歌词译配了《国际歌》。差不多在同时,瞿秋白在国内据俄、英、法等文本,也译配了《国际歌》,并且在他主编的中共党刊《新青年季刊》第1期(1923年6月15日)上发表,歌前载他所作小序,称希望"中国受压迫的劳动平民,也能和世界的无产阶级得以'同声相应'",一起来歌唱这首全世界无产者的革命战歌。

随着《国际歌》的传入,其他一些外国革命歌曲,例如:《少年先锋队歌》(又名《青年近卫军》)、《同志们勇敢前进》(又名《光明赞》)、《华沙工人歌》、《你们已英勇牺牲》和《红旗歌》等,也被陆续介绍到中国,并得到传唱。

国际无产阶级革命歌曲的传入,启迪了中国革命歌曲的创作。译配介绍《国际歌》的瞿秋白,亲自作词谱曲,创作了一首《赤潮曲》,以"秋渠"署名,与《国际歌》一起发表在《新青年季刊》第一期上。这是公开发表的第一首中国创作的革命歌曲。

由工农运动中的革命歌曲编唱发端的革命歌咏,在北伐战争开始后逐渐形成全国的热潮。在第一次国共合作所成立的黄埔军校和国民革命军中,都由担任政治工作的共产党人,推动包括革命歌咏在内的宣传工作。他们先后编写了《黄埔校歌》和《北伐军军歌》等;前一首歌在《黄埔军校同学录(第六期)》上以合唱谱刊出,后一首歌就是后来改题的著名的《国民革命歌》。随着北伐战争的胜利进军,工人农民和北伐军士兵的歌声汇成巨流,一时举国上下莫不兴奋若狂地高唱着"打倒列强,除军阀,国民革命成功,齐欢唱!"



■图 10－1

中国共产党的宣传机关非常重视这一发端于工农运动的革命歌咏,1926年12月,由党的出版机构——中国青年社,出版了我国第一本革命歌曲集《革命歌集》(扉页又题《革命歌声》,图10－1)。

这本由求实(李求实,即李伟森,1903—1931)署名编辑的歌集,收录了本时期得到广泛传唱的15首革命歌曲:《国际歌》、《少年先锋队歌》、《国民革命歌》、《马赛曲》、《进行曲》、《反帝国主义歌》、《农工歌》、《赤潮曲》、《二七纪念歌》、《纪念五一歌》、《五七国际纪念歌》、《追悼孙中山先生歌》(两首)、《劳动儿童团歌》和《童子团歌》,用五线谱和简谱两种谱式刊印。求实为歌

集写了短序，对革命歌曲和群众歌咏作了很高评价，指出："革命的歌曲是革命军的生命素，是他的无可抵御的炮火刀剑，是他的无限的生力军的源泉。"他又说，"这本册子里面，奏着的是简单而激越的曲谱，唱着的是朴质而壮烈的歌声"，"它画出了全世界数十万万被压迫民众的痛苦，它宣示着他们数百年的沉冤，它更充分地表现了他们全部所有的不可悔的力量与宏大的志愿"。序言豪迈地宣告：这本有着"'不和谐'的音调，'不雅驯'的字句"，保持着"下等人的本色"的歌集，"不是为了歌伎舞女们在玫瑰色的毡毯上娱乐先生、大人、老爷、太太们而存在的"，为此，序言号召一切在"革命战场中"的青年，应当把这革命歌曲的"至宝"，"在我们的后防、前线"，"聪明地使用它"，而且还要懂得"培养"它。这本歌集是本时期工农革命音乐活动的一个结晶，是我国近代音乐史上最早一份革命歌曲的珍贵历史文献。

二、十年内战时期红色革命根据地的群众音乐运动

1927 年"四一二"反革命叛变的枪声，葬送了生气勃勃的大革命，也打断了工农革命歌曲的歌声。而中国共产党以毛泽东为代表，从登上井冈山开始，开辟了以农村包围城市、武装夺取政权的道路，创建了工农红军，先后建立了湘赣、赣南、闽西、湘鄂赣、赣东北、湘鄂西、闽浙赣、湘鄂川黔、鄂豫皖、左右江、东江、海南、川陕边、陕甘和陕北 15 个革命根据地，发动千百万农民进行土地革命。在这一片片被国民党的反动政权包围、封锁、分隔，并不断进行军事"围剿"的红色根据地，以工农红军和农民群众为主体的革命音乐运动，更加有领导、有组织地开展了起来。

根据地的音乐运动，以湘赣、赣南、闽西、湘鄂赣连成一片的中央根据地为中心，大致经过了自 1927 年 10 月井冈山根据地的开辟，到 1931 年 11 月"中华苏维埃共和国临时中央政府"成立的初步发展阶段；自中央政府的成立，到 1934 年 10 月中央红军北上长征之前的活动高潮阶段；红军长征后，在南方活动转入低潮，红军在长征途中继续着革命音乐的活动，而在到达陕北根据地以后，开始了活动的新阶段。此外，在 1931 年"九一八事变"后，由中国共产党领导的东北抗日联军中，也开展了以编唱"抗联歌曲"为主要内容的革命音乐活动。

根据地的音乐运动以编唱革命歌曲为中心，最先是作为工农红军宣传工作的一项必不可少的任务而被提出来的。1929 年 12 月，由毛泽东起草的《中国共产党红军第四军第九次代表大会决议案》（即《古田会议决议》）规定：由"各政治部负责并编制表现各种群众情绪的革命歌谣"，并在红军宣传队中设"化装宣传股"，以"革命故事"、"革命歌"和"图报"等向群众作"化装宣传"，还要求充实大会娱乐部的工作，在红军部队中开展音乐戏剧等活动。[①] 按照这样的规定，工农红军部队中逐步建立起

① 《古田会议决议》的有关引文，今见：苏区文艺资料. 上海：上海文艺出版社，1985(1)（以下凡引自该书所载的文字资料，不再加注。）

每天“三操两讲”(即三次操练和两次军政讲课)和早晚点名都要唱歌的制度;宣传工作者们编制出了《红军纪律歌》和其他许多歌曲,在部队和根据地推广。工农红军从此成为一支歌声不断的队伍。

随着工农红军和根据地的发展,开始建立带有一定专业性的文艺团体和群众性的文艺组织,例如:1930 年,在红一军中成立“战士剧社”;翌年秋,在工农红军学校政治部设俱乐部,后又在此基础上成立“八一剧社”;1931 年 11 月中央政府成立后,建立起群众性文艺组织“工农剧社”;又按部队的榜样,在地方上也建立起以乡为单位的俱乐部,组织群众进行“歌谣、音乐(中国乐器)、图画”等活动,以及进行小规模的晚会(山歌会、音乐队、双簧化装表演等)。在音乐歌唱方面则要求“可以多量收集民间的本地的歌曲山歌,编制山歌或练习中国乐器(锣鼓、板、笛、胡琴等),编成音乐队”,并“采取当地群众的生活的材料”,编成切合当地群众需要的节目。由于确定了从群众实际出发的“更大众化”的方针,根据地的群众文艺组织发展很快,据《第二次国内革命战争时期革命根据地的文化教育》一书所载统计材料,到 1934 年 1 月举行第二次中华苏维埃共和国工农兵代表大会的时候,在赣闽粤三省根据地的 2 932 个乡里,已建立了俱乐部 1 656 个。根据地的音乐活动,就这样通过这些组织得到推广。

1934 年 2 月,原在上海指导左翼文化工作的瞿秋白来到中央根据地,担任了临时中央政府的教育人民委员,在他主持下,不仅为上述工农剧社和俱乐部等制订了更为完善的章程和组织法等,而且在早于 1933 年 9 月成立的“蓝衫团学校”(因其成员多为不脱离生产的穿着日常蓝衫的工农而得名,亦曾名“苏维埃剧团”)基础上,成立了高尔基戏剧学校,确定以“养成苏维埃文艺运动的人才”为办学宗旨,设置了唱歌(发音、音符)和舞蹈等学习科目,并有音乐(中乐、西乐)与文艺故事诗歌作为课外教育。瞿秋白尤其重视以民歌为基础创造革命歌曲,在讨论学校教育方针时指出:“我们现在虽然没有什么音乐家、诗人、剧作家,但是山歌民歌是很好的东西”,“没有人写谱,就照民歌的曲调填词,好听、好唱,群众熟悉马上能流传,比有些创作的曲子还好些”。在这样的从根据地实际出发的方针指导下,高尔基戏剧学校在一年内共培训基层文艺骨干千余人,他(她)们有的被分派到红军部队和地方上组织俱乐部和工农剧社的工作,还有一部分人组成了 60 多个演出队,分赴前线后方进行巡回演出。

随着上述文艺团体、群众文艺组织和高尔基戏剧学校等的建立,根据地音乐运动进入发展的高潮,这时,举行歌咏、歌舞、戏剧等的文艺宣传演出成为重要方式,从当时根据地的报刊(如《红色中华》、《青年实话》、《红星报》等)可以看到如:《工农剧社第一声炮》、《前方赤色通讯——火线上的快乐晚会》、《工农剧社举行纪念“八一”的晚会》、《蓝衫团出发前线慰劳红军》、《一个精彩的晚会》、《苏维埃剧团春耕巡回表演纪事》等,报道了这些团体在红军部队和根据地各处频繁举行“活动歌舞”、“团体唱歌”、“革命的民歌和土调”与“新剧”等的演出。

根据地音乐运动的另一种更为重要的方式,是结合各项战斗和工作任务,随时随

地进行宣传鼓动性的歌唱，包括在集会时举行歌咏比赛和山歌会，甚至在火线上以歌唱激励战斗，等等；传唱至今的《当兵就要当红军》、《送郎当红军》和填以各种表现根据地战斗生活的不同歌词的“兴国山歌”，就是在这样的群众歌唱中产生的。

根据地音乐运动在第五次反“围剿”战争失败后，转为更艰难的阶段。红军北上长征后，留守根据地的工农剧社和高尔基戏剧学校的干部、学员，在瞿秋白带领下，编成“火星”、“红旗”、“战号”三个剧团分散活动。1935 年 2 月上旬（即在瞿秋白于 2 月 26 日被俘之前），三个剧团曾在江西雩都小密附近山村举行集中公演，瞿秋白曾将公演的节目选编成《号炮集》，作序和油印 300 份分发，并拟送上海出版；但因他的被俘和英勇就义，这一计划未能实现。在他领导下的这些根据地文艺战士，多数人后来也在对敌斗争中牺牲了。

反动军队攻入根据地后，实行残酷的阶级报复，他们严禁传唱革命歌曲，不仅查抄革命歌曲的印集、抄本，还以屠杀政策威胁敢于继续歌唱的群众。但根据地人民并没有被屈服，许多人把革命歌本藏在屋顶、夹壁、瓮底中，像保护自己的眼睛一样珍藏这些歌本。洪湖地区的一首革命民歌这样唱道：“碣不可把长江堵，堵不住唱歌人的口，洪湖水可以干，红色的歌不能丢。”根据地人民就这样把这些红色的歌深藏在心底里，许多珍贵的革命歌曲史料，就这样由根据地人民用生命和鲜血保存了下来。

长征中的红军部队，面对着敌人的围追堵截和雪山草地、饥寒交加的威胁，仍以高昂的斗志和革命乐观主义精神，继续开展文艺宣传活动。长征途中歌声不断，干部们战士们参与的革命歌曲编唱活动分外活跃，产生了很多歌曲，例如：《反攻胜利歌》、《渡金沙江胜利歌》、《战斗鼓动歌》、《打骑兵歌》、《吃牛肉歌》、《再占遵义歌》、《到陕北去》和《与二路军会合歌》，等等。这些歌曲鼓舞着红军战士，克服了二万五千里长征中的无数艰难险阻。长征也播撒了革命的火种和传播了革命文艺，许多革命歌曲在红军走过的地方流传，并且也引发了沿途人民编唱歌颂红军的民歌和歌舞节目。红军经过的遵义地区，就有花灯艺人编演《红军灯》，一直流传至今；迎红军、盼红军的歌（如：四川民歌《我随红军闹革命》、《盼红军》和广西壮族民歌《红军来到龙江岸》等）更是难以胜计。

1936 年 10 月，长征主力红军胜利到达陕北根据地，从此，这里又成为新的革命文艺与音乐活动的中心。陕北根据地原来也有戏剧队等文艺组织，在群众中流传着《打南沟岔》、《刘志丹》和《天心顺》等革命民歌，形成了被称之为“陕北土地革命时期的农民歌咏”的热潮。[①] 在中央红军到来，并且把中国共产党领导中国革命的大本营建立在这里以后，群众性的革命文艺与音乐运动，又蓬蓬勃勃地开展起来。

此外，1931 年“九一八”事变后被日本侵略者占领的东北三省，在中国共产党领导下于 1934 年建立了抗日联军，转战于白山黑水深山密林的冰天雪地之间。在严酷之极的战争环境和艰苦卓绝的自然条件下，抗联部队中建立起了娱乐会、唱歌班、文

---

① 参阅：马可. 陕北土地革命时期的农民歌咏. 见：民间音乐论文选集. 第二集. 东北书店，1948(1)

艺演出会和俱乐部等，开展了以歌咏为主的群众音乐活动。由抗联领导人亲自动手和倡导编写创作了大量以鼓舞抗联战士与人民群众团结抗战为内容的抗联歌曲。他们的活动和产生的抗联歌曲，是这一时期革命根据地群众音乐运动的重要组成部分。

三、工农革命歌曲与根据地歌曲的歌词和曲调

这一时期产生的工农革命歌曲和红色革命根据地的歌曲，主要是由身处在阶级搏斗与革命战争第一线的革命者和工农兵群众以集体的力量创造的，都是为了现实斗争和宣传教育的需要，采用以选曲填词为主的方法编成，而又在长期传唱的过程中得到了加工。尽管这些歌曲大多是比较简单粗糙的自然形态的编作，而它们却最迅速、直接、鲜明地反映了当时中国社会生活和时代发展的主流——无产阶级领导的工农运动和革命战争；而这却是同一时期的专业音乐创作所未有的。

在这些歌曲中，有对帝国主义、封建军阀、地主豪绅和资产阶级压迫剥削的揭露，例如："七月里来七秋凉，帝国主义逞凶强，不平等条约凶似虎，占我租界审公堂"（《五四运动》）；"军阀手中铁，工人颈上血"（《奋斗歌》）；"点点汗滴禾下土，田主收租太残酷"（《农民苦》）；"我们工人创造世界人类食住衣，不劳动的资产阶级反把我们欺"（《最后胜利一定是我们的》，又名《工农兵歌》）……与传统民歌触及到阶级矛盾往往停留在倾诉苦难和宣泄怨愤不同，这些歌曲唱出了已经认清苦难根源的觉醒的声音，例如："最可恨八十余年侵略吞并，最可恨二十载恃兵横行……是人便应该起来反抗，是人拼此热血洗净乾坤"（《前进》）；"鸡心岭上金灿灿，唤起工农千百万，镰刀劈碎旧世界，铁锤打出红江山"（《兴国山歌·鸡心岭上红灿灿》）。这些歌曲显现了反映阶级矛盾的传统民歌所未有的强烈的战斗性。

这些歌曲反映了"五四"至大革命和十年内战时期的重大斗争，本时期的每一次爱国行动，每一场罢工斗争，每一回农民暴动，每一次工农红军的战斗战役，几乎都产生了专门的歌曲。它们或直接唱出当时的革命口号（如：《国民革命歌》"打倒列强，除军阀，国民革命成功"）；或表达坚强不屈的革命意志（如：《奋斗歌》"头可断，肢可裂，奋斗的精神不可灭"，以及湖北五峰民歌"穷人骨头硬，生来腰杆粗，要叫不革命，太阳从西出"）；或记述重大斗争的历程（如：《劳工记》和南昌民歌《八一起义》）；尤其是根据地歌曲表现内容丰富多样，如果把这些歌曲以其反映的内容时序排列，足可以构成本时期工农运动和革命战争的歌曲编年史。

东北抗联歌曲的编唱，处在比工农红军和根据地更为艰苦严酷的条件下，而自"九一八"以来的长期编唱积累，作品的数量和表现内容也相当可观。据现已选编成集的168首抗联歌曲①，其中有：对国亡家破作血泪控诉的《提起九一八》和《赶出日

---

① 参阅：韩玉成编. 东北抗联歌曲选. 长春：北方妇女儿童出版社，1991（1）（以下对抗联歌曲的引述见此书，不再加注。）

寇心才甘》等;有激发抗战而吹响号角的《九九歌》、《推翻"满洲国"歌》和《参加抗日联合军歌》等;有表现抗日联军艰苦卓绝、英勇无畏的斗争精神的《东北抗联第一路军军歌》、《抗日联军真英勇》和《露营之歌》等。它们同样是对革命军队和人民群众不屈不挠斗争生活的真实记录。

反映了如此丰富的斗争生活的这些歌曲,它们的歌词大多具有质朴无华、直白如话的特点。以工人、农民、士兵自己的语言和民歌体的格式韵律编成的歌词,是这些歌曲中最多的一类。同时也有一些出自革命领导者和党的文艺家手笔的歌词,既具我国古典韵文格调,而又有时代革命的风采,例如:瞿秋白《赤潮曲》"赤潮澎湃,晓霞飞动,惊醒了五千余年的沉梦";李兆麟《露营之歌》"朔风怒吼,大雪飞扬,征马踟蹰,冷气侵人夜难眠。火烤胸前暖,风吹背后寒。壮士们!精诚奋斗横扫嫩江原……"而在民歌体的歌词中,也有具有革命浪漫主义与新的时代光彩的精品,例如:"哎呀咪!炮火声来战号声,打个山歌你来听,红军哥!快和敌人决死战,打到抚州南昌城"(《兴国山歌》);"二月里来刮春风,江西上来个毛泽东,毛泽东来势力众,他坐上飞机在空中,后带百万兵"(《刘志丹》);"红军共产党天心顺,全世界的老百姓都随红军"(《天心顺》)。这些歌词以庄户人的语言唱出了无比豪壮的诗句,比、兴奇特而气势惊天动地,可谓具有革命农民浪漫主义气质的杰作。

新的思想内容的歌词,要求用新的音乐来体现;而在这方面却受到了时代条件的种种限制。由于当时还没有专业的音乐工作者加入到革命歌曲的创作中来,因此只能由身处在斗争中的革命者和工农群众自己,来从事这样的出于急迫需要的编作,他们主要以选曲填词的方法,以能够迅速发挥宣传教育的作用为目的进行编创,而又在这些歌曲的传唱过程中,以集体的力量自然而然地得到加工。从工农革命歌曲到根据地歌曲和抗联歌曲,当时采用来填词的曲调,主要有以下几类:

一类是用群众最为熟悉的民族民间的传统曲调,包括民歌、小调和说唱、戏曲的曲调,以及一些古典歌曲的歌调等。其中,产生在"五四"至大革命时期的工农革命歌曲,较多采用城镇流行的小调(如:以"泗州调"填词的《五色国旗当中飘》,以"五更调"填词的《纪念列宁》,以潮州小调"剪剪花"填词的《纪念五一节》等)。后一时期产生于根据地的歌曲,也有以城镇小调填配的(如:以"无锡景"调填词的《苏区好风光》和以"八段锦"调填词的《八月桂花遍地开》等);而更多的是用各根据地土生土长的山歌、小调和说唱、戏曲的曲调来填词编唱(如:以闽西山歌编唱的《风吹竹叶》与《韭菜开花》,以闽南说唱"锦歌"中的"怀胎调"编唱的《送郎当红军》,以陕北"信天游"的曲调编唱的《横山里下来些游击队》,以及以"兴国山歌"编唱的许多歌曲等)。这些原来深藏在山沟沟土旮旯里而不为人所知的民间曲调,是因为革命真正深入到了偏远闭塞的农村,才得到"发掘";也因为同革命内容的新词相结合,才得以广泛传播。此外,当时被认为是"古典歌曲"的《苏武牧羊》(现知是产生于20世纪20年代之前的关外一首学堂乐歌),也被用来填词,起初曾填配为《红军纪律歌》而得到传唱(后来传唱的《红军纪律歌》,是

1935年11月由红十五军团的宣传工作者，以一首辛亥革命后传唱的军歌曲调填配的)。著名的抗联歌曲《露营之歌》，以古典歌曲《落花吟》的曲调填配。在当时编演的一些小型歌舞剧中，则较多采用了当地采茶戏、花鼓戏的曲调。

另一类，采用了当时流传到根据地来的新创作作品的曲调，尤以用黎锦晖的儿童音乐作品中的歌调为多。例如：《可怜的秋香》歌调，被编唱为《可怜的白军》；《春天的快乐》所用"混江龙"曲牌，被编唱为《远征曲》；《葡萄仙子》所用湖南花鼓戏的"张三调"，被编唱为《抗日反帝歌》；以及《麻雀与小孩》所用的"银纽丝"曲牌，被编唱为《反抗日本进攻中国歌》，等等。可以看到它们选取的都是黎锦晖以民间曲调改编和具有民间风味的曲调，而这也由此可以看到黎锦晖民间风味音乐创作的影响之广。

还有一类，是采用学堂乐歌流传下来的曲调。其中，传唱甚广的《国民革命歌》、《工农兵联合歌》和《安源路矿工人俱乐部部歌》等都分别采用了学堂乐歌时期流传下来的法国、日本和英国的歌调。在根据地歌曲中，甚至还有在借用日本军歌《勇敢的水兵》曲调填配的学堂乐歌《从军乐》的基础上，变化发展成为《当兵就要当红军》的革命民歌。① 在抗联歌曲中，也有以学堂乐歌借用的日本军歌曲调编唱的《我们是抗日先锋军》等。这是学堂乐歌的影响，延伸到更广的群众音乐生活中的一种体现。

再有一类是采用"五四"以后传入的外国歌调，尤其是国际无产阶级革命歌曲和苏联歌曲的曲调。这是继学堂乐歌多采用欧美和日本的曲调的一个新的发展。其中，有对这些歌曲的直接中译传唱(如：《国际歌》和《少年先锋歌》、《光明赞》等都是以不同的中译传唱的)，也有被填以中国革命内容的歌词而得到传唱的(如：苏联歌曲《你们已英勇牺牲》被填词为《二七纪念歌》和《悼亡曲》等)。在工农红军的歌曲中，采用苏联歌曲歌调填配的更多(如：以苏联内战时期红军歌曲《红军最强大》和《乘风破浪》的曲调，分别编为中国工农红军的《红军歌》和《霹雳啪》)，尤其是苏联革命作曲家达维坚科(Alexander Davidenko，1899—1934)的苏联红军歌曲《布琼尼骑兵队》的曲调，被填词为中国工农红军歌曲《上前线去》，得到了广泛传唱。还有以苏联少儿歌曲《在篝火旁》的部分曲调，编词为《共产儿童团歌》，也传唱很广。

从以上列举的各类不同曲调的代表作品，可以看到：表现工农红军生活的歌曲，以采用三、四两类的曲调为多，它们大多具有队列歌曲和进行曲的特点；而表现根据地人民以农民为主的群众生活的歌曲，则以采用前两类曲调，尤其是土生土长的民歌小调为多。因此，在根据地歌曲中，由于不同表现内容与不同类型曲调的结合，已初步形成了两种具有不同体裁特征的歌曲，即工农红军歌曲和革命民歌；前者如《红军纪律歌》等，后者如以兴国山歌填词的许多歌曲，以及在陕北根据地产生的《横山里下来些游击队》和《刘志丹》等。

---

① 参阅：钱仁康.学堂乐歌考源.上海：上海音乐出版社，1997(1).第82—85页

谱 10－1:《红军纪律歌》

乐 10－1:《红军纪律歌》



谱 10－2:《横山里下来些游击队》

乐 10－2:《横山里下来些游击队》



从工农革命歌曲到根据地歌曲，也有少量从词到曲都为新创的作品，现在可以确认的有：瞿秋白作词作曲的《赤潮曲》和秦邦宪作词、崔音波作曲的《拥护全国工农代表大会歌》，以及 1923 年"二七"惨案后产生的《奋斗歌》等。虽然作品数量很少，却都是我国早期革命歌曲创作的珍品，其历史价值是永存的。

发端于"五四"后的工农运动，而在红色革命根据地得到更大发展的群众革命音乐运动，是中国共产党人发动领导的革命音乐启蒙运动。它将音乐与无产阶级领导的人民革命斗争结合起来，又迈出了从民族传统音乐尤其是民间音乐中汲取创造革命音乐的养料，以及与国际无产阶级革命音乐相联系的第一步。由于历史条件的限制，这一时期的群众革命运动，还没有能够得到专业的革命音乐工作者的支持。如何建立革命的音乐队伍，并使之同群众性的音乐运动相结合，使中国的新音乐朝着更广阔的前景发展，是本时期革命群众音乐运动提出来的一个历史课题。在 20 世纪 30 年代抗日救亡热潮中左翼音乐兴起以后，便开始迈出了实现这一历史课题解决的一步。

第二节　左翼音乐和抗日救亡歌咏运动

20 世纪 30 年代的左翼音乐是当时国民政府管辖区域白色恐怖和文化"围剿"的条件下发展起来的左翼文化运动的一个组成部分，聂耳的音乐活动和创作，成为左翼音乐的开路先锋和杰出代表。而于 1931 年"九一八事变"发生后兴起的抗日救亡热潮推动下形成的抗日救亡歌咏运动中，左翼音乐工作者和中国所有的爱国音乐家，都为之做出了贡献，使新音乐文化随着抗日救亡歌曲的传播，在全国范围内得到进一步普及。

一、左翼音乐组织的结成和活动的开展

左翼文化运动兴起在 20 世纪 30 年代，是当时被称之为"红色的 30 年代"的一个国际性的进步文化潮流，在苏联、日本、美国、德国、法国等都有相应的组织和活动，中国的左翼文化活动是这一国际潮流的一个组成部分。左翼音乐则是随着左翼文学、戏剧、电影等方面工作的开展而兴起的。

1927 年大革命失败后，许多从斗争第一线撤退下来的文化工作者，逐步集中到上海、北平、武汉等大城市。为了发挥这批革命文化力量的作用，以冲破反动统治当局的白色恐怖和文化"围剿"，中国共产党的领导机构于 1929 年秋指定专人进行联络组织，在得到鲁迅的支持后，于 1930 年 3 月，首先在上海成立了"中国左翼作家联盟"（简称"左联"），并陆续成立了"中国左翼戏剧家联盟"（简称"剧联"）等左翼文化组织，在北平、武汉等也建立了相应的分支机构；这些组织都统一在"中国左翼文化总同盟"（简称"文总"）之下，从而形成了在中国共产党领导下的革命文化队伍。

在以"左联"为首的左翼文化阵线形成以后，就向当时各形各式的反动文化逆流

展开了多方面的斗争，并通过关于文艺大众化问题的讨论和介绍马克思主义的文化理论与苏联文艺等，以加强左翼文艺队伍的思想建设。其中，与音乐有关的，如：

“左联”机关刊物《大众文艺》的2卷3期（1930年3月1日）以“新兴音乐的发展”为总题，刊出了《听马思聪的音乐》的乐评文章，并同时刊出译文《革命十年间苏俄的音乐之发展》和歌曲《栽培自由之花》与《怀尔修劳动歌》（即《华沙工人歌》）。乐评文章借评论马思聪的小提琴音乐会，发出了中国需要的是“更大众的、更有理论支持的”、“新兴的音乐”的呼吁。在《大众文艺》的2卷5、6期合刊上，又刊出译自布哈林《唯物史观》的《音乐之唯物史观的分析》一文，以期在理论上支持“新兴音乐”的提出。

1932年9月，出版了周起应（周扬）所译美国的佛里门（Joseph Freeman）所著《苏联的音乐》一书，[①]系统地介绍了十月革命后苏联音乐的发展状况。在此书的“译后记”中，译者特别强调了苏联音乐中的“大众歌曲”的作用，认为“它是在为社会主义建设的斗争中的无产阶级的有力的武器。在这短小的、情绪充满的形式中，劳动阶级的斗争和劳动的热忱找着了最有力的表现”；同时还介绍了当时苏联工农中的“大众歌唱队”，在普及“大众歌曲”方面所起的作用。“译后记”最后指出：“内容上是无产阶级的，形式上是民族的音乐的创造，便是目前普罗作曲家的主要任务”；实际上是为左翼方面所提出的创造“新兴的音乐”，确定了所要求具有的内容与形式。

以上所述，是为左翼音乐工作的开展，在思想上、理论上作酝酿、准备。直接推动左翼音乐阵线的建立，是1931年“九一八事变”后全国抗日救亡热潮的兴起，同时也是由于左翼文学、戏剧、电影等工作的开展，迫切需要音乐工作的配合。于是，约在1932年初，首先在上海的“剧联”内成立了一个音乐小组，随后，又陆续成立了“苏联之友社”音乐小组（又称“中苏音乐学会”）和“中国新兴音乐研究会”等。这些组织的最早参加者，有聂耳、任光、安娥、张曙、吕骥等，田汉作为“剧联”的领导人，发起和主持着这些组织。约在1932年下半年，北平成立了“左翼音乐家联盟”，同“剧联”的北平分盟相配合，进行抗日的宣传，聂耳于这一年的8月至11月间在北平时，参与了这个组织的活动。上述这些组织虽然人数不多，实际上是同一些人以不同组织的名义进行活动，而他们都以“左联”的战斗纲领为指导，努力同群众的实际斗争相结合，因此，活动得到迅速发展。

他们首先进行革命音乐理论的探讨，并对音乐界的一些倾向性现象进行评论。聂耳就黎锦晖的创作发表的《中国歌舞短论》等文章，就是代表着正走上左翼音乐之路的音乐家们所发出的声音，昭告了他们将走上深入群众，取得“新鲜的材料，创造

---

① 〔美〕佛里门著. 苏联的音乐. 周起应（周扬）译. 良友图书印刷公司，1932（1）

出新鲜的艺术”的“时代的大路!”①

他们进行的主要工作是投入配合左翼电影、戏剧的歌曲创作。从1932年起,通过《母性之光》、《渔光曲》、《桃李劫》、《大路》、《新女性》、《风云儿女》、《逃亡》、《自由神》等影片和《扬子江暴风雨》、《回春之曲》、《洪水》、《复活》、《放下你的鞭子》等戏剧先后的上映和演出,聂耳、任光、张曙、吕骥等为这些影剧所创作的一系列歌曲,得到迅速传播;随后又有贺绿汀、冼星海等进行影剧音乐与歌曲的创作,逐渐成为在电影、戏剧方面主要的音乐创作力量。根据“左联”领导的部署,任光、聂耳等趁在百代唱片公司任职之机,利用这一由外商经营而不受中国政府当局控制检查的阵地,把一些左翼影剧歌曲录制成唱片,并组织试听唱片的“新声会”等加以推广,使这些歌曲产生了更广泛的社会影响。

与此同时,左翼音乐组织的成员不顾白色恐怖,寻找一切机会接近工农群众,或者到知识青年、店员职工和市民中去,发动组织群众救亡歌咏,并与更多具有爱国民主要求的音乐家建立联系。1936年初,随着抗日救亡形势的发展,左翼文化组织宣告自动解散,开始创立抗日民族统一战线性质的文化组织;音乐界也于1936年初成立了成员广泛的“歌词曲作者联谊会”(又称“歌曲作者协会”),共同投入到抗日救亡歌咏运动中去。

二、聂耳的音乐道路和音乐创作

聂耳(1912—1935),原名守信,字子义(亦作紫艺),原籍云南玉溪,生于昆明一清寒医家,其母彭寂宽为傣族人。(图10-2)聂耳少年时便学会多种民族乐器,显露对音乐的爱好和才能。他于1927年初中毕业后,在云南省立第一师范学校时,正值大革命高潮,聂耳通过阅读进步书刊和学唱《国际歌》、《工农兵联合歌》等,接受了革命的影响。大革命失败后,他又被中国共产党所领导的学生运动所吸引,于1928年秋加入了共青团的地下组织。为寻求发展机会,聂耳于1928年11月参加十六军的学生兵当兵半年,亲身体验了旧军队的残酷黑暗生活。1929年5月返回昆明后,更热情的参加学生运动。1930年7月,刚在云南省立第一师范学校毕业的聂耳,得悉反动当局将逮捕他的消息,便离滇来沪,暂在一家商号中当店员。翌年3月所在商号倒闭,聂耳于同年4月考入“联华歌舞班”(前身即黎锦晖创办的“明月歌舞社”,后改称“明月歌剧社”)。在这里,他获得了学习音乐和开阔艺术视野的机会。但“明月歌舞社”日益商业化的歌舞演出,也使聂耳不满;



■图10-2

① 上引聂耳对黎锦晖的论评文章,今见:聂耳全集.北京:文化艺术出版社、人民音乐出版社,1985(1)(以下关于聂耳的生平、文论和作品的引述,均见此全集,不再加注。)

"九一八"、"一·二八"事变的接连爆发,更使他觉悟到醉心于个人艺术前途的"此路不通",从而给自己提出了"怎样去做革命的音乐"的课题。就在这时,他通过结识"剧联"的领导人田汉,于1932年春加入剧联音乐小组,从此开始了作为左翼文艺运动成员的多方面工作。从1932年7月起,聂耳以"黑天使"、"浣玉"、"噪森"、"王达平"等笔名,发表了一系列对音乐界、电影界各种动向进行评论的文章,其中,前已述及的《中国歌舞短论》,不仅是为左翼音乐阵线发出的宣言,也标志着聂耳自觉地走上了革命音乐的道路。

由于此篇文章受到"明月歌舞社"一些人的攻击,聂耳毅然脱离了"明月歌舞社",于1932年8月到北平,拟投考国立艺术学院。虽然未能入学,却与北平的左翼音联和剧联取得联系,参与了当地的救亡宣传和音乐戏剧演出。同年11月返沪后,入联华影业公司一厂担任剧务、场记等工作。不久,约在1933年初,聂耳参加了中国共产党,从此以更大的热情,投身于左翼音乐、戏剧电影工作。在这一年便写出了《开矿歌》、《饥寒交迫之歌》和《卖报歌》。1934年1月,聂耳因领导"联华同人会"向资方作斗争而被辞退,于同年4月,入百代公司任收音工作,同原在"百代"的任光一起,录制和推广了一批进步电影歌曲,并筹建了"百代国乐队",将包括他自己改编和参与演奏的《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等在内的一些民乐合奏曲录制成唱片。

1934年是聂耳创作最多的一年,他先后为田汉作为新歌剧而编的《扬子江暴风雨》谱写了《码头工人》、《打砖歌》、《打桩歌》和《前进歌》,并参加该剧演出,扮演剧中主角;又为影片《桃李劫》谱写《毕业歌》,为影片《大路》谱写《大路歌》和序歌《开路先锋》,为影片《飞花村》谱写主题歌《飞花歌》和插曲《牧羊歌》,为影片《新女性》谱写由六首短歌组成的同名主题歌等。该年底,他在以"王达平"笔名发表的《一年来之中国音乐》一文中,以相当宽阔的视野,对这一年中国音乐在电影、播音、唱片、演奏会、出版和音乐论争方面的业绩和动向,都作了要言不烦的评述,尤其对国立音专、工部局乐队、大同乐会等的相关活动,都有积极切实的评说,实际上是表明了左翼方面团结音乐各界人士的态度;同时,聂耳又对自《渔光曲》等电影歌曲问世以来左翼音乐开始产生社会影响作了回顾,指出正是这些歌曲预示着中国音乐的"光明的前途",并宣告"新音乐的新芽将不断的生长,而流行俗曲已不可避免的快要走到末路上去了"。从这篇文章可以看到聂耳思想的成熟。

1935年1月,聂耳重返"联华",在二厂任音乐部主任。他为田汉的话剧《回春之曲》谱写了《告别南洋》、《春回来了》、《慰劳歌》和《梅娘曲》,并参与此剧演出,以吉他为歌曲演唱伴奏。这时,他的许多歌曲已通过银幕、舞台、唱片、广播、歌咏队和千千万万人的歌喉,得到广泛传播,产生了巨大社会影响,也引起了反动当局的注意。由于白色恐怖的严重,聂耳接受组织安排,拟取道日本、欧洲去苏联深造,于这一年4月初离国赴日本。在出国前后,他为影片《逃亡》谱写了主题歌《逃亡曲》(后名《自卫歌》)和插曲《塞外村女》,为影片《凯歌》谱写了主题歌《打长江》和插曲《采菱歌》

（后因故未用于该片），为影片《风云儿女》谱写了主题歌《义勇军进行曲》和插曲《铁蹄下的歌女》。在日本期间，聂耳热心地参加了中国旅日左翼文化组织的活动。不幸的是1935年7月17日，他到神奈川县藤泽市鹄沼海滨游泳时，不慎殁于海中，逝世时年仅23岁。

聂耳实际从事音乐创作只有短短三年不到的时间，作品也仅有各种歌曲35首左右和民族器乐改编曲4首。而聂耳在短暂的一生中，不断接受时代进步潮流和人民革命运动的影响，始终不渝地进行革命理论与文艺的学习，并投身于实际斗争，走过了一条由具有自发革命要求，而成长为自觉地同人民大众命运相结合的革命者的道路。他在艺术思想、音乐素养和对民族民间音乐的掌握等方面，也不断地刻苦自学和探求磨练，因此，当他开始音乐创作时，已经作了比较充分的准备，择定了正确的方向。

聂耳把建立“代替大众在呐喊”的“新兴音乐”和“编出革命的同时保持高度艺术的水准的音乐”，作为创作的目标，遵循“不同生活接触，无由产生伟大的作品”的认识，从当时人民大众的现实生活中汲取题材，谱写出一系列表现中国人民抗日救亡的坚强意志和工农群众在阶级压迫下的苦难与反抗的歌曲作品。在艺术上，他根据表现新的内容和写出“配称为大众音乐”的要求，进行大胆的革新创造，从而开创了体现革命的时代精神，并具有人民大众战斗气派的新的乐风。

聂耳的三十多首歌曲，在体裁上有齐唱群众歌曲、独唱抒情歌曲和儿童歌曲。它们原来虽然大多是为特定的电影和戏剧而作的歌曲，而其中不少作品从更深广的意义上对现实生活作了提炼和概括，具有鲜明的时代感和典型性，因此往往越出银幕舞台得到更广泛的传播，比原来所配合的影剧作品，具有更为久远的艺术生命力。



■图10－3

聂耳的齐唱群众歌曲，以抗日救亡题材的《毕业歌》、《前进歌》、《自卫歌》和《义勇军进行曲》为代表。在这些歌曲中，聂耳唱出了中国人民反帝爱国、拯救民族危亡的响亮呼声，塑造了中华民族不畏强梁、抵御侵凌的英雄形象。激动人心的号角式的音调，斩钉截铁、铿锵有力的行进节奏，以及明快奔放、一气呵成的结构，是这些歌曲的共同特点，虽然在体裁上属于进行曲一类，却不是那种规整平稳的队列进行曲，而是号召性的冲锋陷阵式的战斗进行曲。其中，《毕业歌》被认为是中国爱国青年的高昂战歌；而《义勇军进行曲》则是聂耳最成功和影响最大的作品，从诞生起直至今天，被公认为是中国人民与中华民族精神的最强音。（图10－3，《义勇军进行曲》广告照）

谱 10－3:《毕业歌》前 16 小节

乐 10－3:《毕业歌》



以中国工农群众劳动生活为题材的歌曲,在聂耳齐唱群众歌曲中占据较大分量,包括《开矿歌》、《大路歌》、《开路先锋》、《码头工人》、《打砖歌》、《打桩歌》和《打长江》等。这些歌曲反映了处在三座大山压迫下中国工农劳苦大众的生活和思想感情,不仅唱出了他们受压迫剥削、陷于水深火热中的呻吟悲鸣,而且突出地表现了他们内心的悲愤和强烈的反抗要求,显示了蕴藏在他们中的巨大革命力量和顽强的斗争意志。在音乐上,这些歌曲常以特定的劳动呼号为基础进行发展,在节奏和音调上具有勤苦劳作的生活特征。其中,《开矿歌》、《打砖歌》、《打桩歌》和《码头工人》侧重表现沉重的劳动和将要爆发的反抗怒火;《大路歌》、《开路先锋》和《打长江》则体现工农群众团结斗争、勇往直前、改造世界的伟大力量。

谱 10－4:《码头工人》前 20 小节

乐 10－4:《码头工人》



谱 10－5:《开路先锋》最后 41 小节

乐 10－5:《开路先锋》



以女工劳动生活为题材的《新女性》,在音乐上与上述劳动歌曲不同,它是由《回声歌》、《天天歌》、《一天十二点钟》、《四不歌》、《奴隶们起来》和《新女性》“六个小歌”组成,如聂耳所说,是一首“分开唱时各歌有它的独立性,同时连起唱也能成为一个整个的东西”的小型组歌;全曲塑造了觉醒的劳动妇女坚毅矫健的形象。聂耳所有以工农劳动生活为题材的歌曲,其音乐性格都有沉雄有力、乐观豪迈的特点。在他之前的中国作曲家的创作中,还没有这样能够真正准确而深刻地表现工农劳动生活的音乐作品。

聂耳的独唱抒情歌约 16 首,几乎全是为影剧中的特定的人物写的歌曲,其中以《飞花歌》、《告别南洋》、《梅娘曲》、《塞外村女》和《铁蹄下的歌女》等最为成功。这些歌曲同样反映了处在社会底层的人们痛苦的生活和思想感情,虽然表现的是个别人物,聂耳却把这些人物的境遇和情感,同时代的现实斗争的背景相联系,从而使这些歌曲也具有与他的群众歌曲同样的社会意义。这些歌曲有些富于民间色彩,有的在音调和形式上作了具有时代特点的创新。在这些歌曲中,突出地显示了聂耳善于刻画个性不相同的音乐形象的才能,无论是《飞花歌》所表现的强忍辛酸、凄楚哀诉的卖花女,《梅娘曲》所表现的饱含真挚爱情而又怀着惆怅隐痛倾吐的南国女郎,《塞外村女》所表现的身荷重压、纯洁朴实的农村少女,以及《铁蹄下的歌女》所表现的受蹂躏遭鞭挞,而内心蕴藏着爱国激情的歌女,聂耳都用具有各自性格特征的音乐,作了鲜明生动的抒写描绘。

谱10－6:《铁蹄下的歌女》前9小节

乐10－6:《铁蹄下的歌女》



还有聂耳为《回春之曲》一剧表现各界人士慰问"一·二八"淞沪抗战中负伤的将士而作的《慰劳歌》,以演讲、朗诵和夹白夹唱的说唱性歌调,应和于群众的激昂齐唱,营造了这一感人场面的音乐气氛,显示了他的未能得到充分施展的戏剧音乐创作的才能。

聂耳为数不多的儿童歌曲,如《雪花飞》、《小野猫》、《牧羊曲》等,也都有音乐形象生动准确的特点,尤其是他为一卖报女童"小毛头"所作《卖报歌》,以单纯活泼的歌调,表现在饥饿线上奔波,却仍保持着童真乐观的报童形象,是一首具有重要的时代意义的儿童歌曲。

谱10－7:《卖报歌》



聂耳改编的四首民乐合奏曲,都是按百代国乐队乐器不多的编制,以传统民间乐曲作整理和编配,其中,《翠湖春晓》和《金蛇狂舞》对原来的民间乐曲作了清新舒展和热烈欢腾的发挥,从中可以感受到聂耳音乐创作所共有的革命乐观主义精神。

过分短促的生命和创作经历,使聂耳来不及掌握更多更高的音乐创作手段,也来不及在更广的题材和体裁领域施展自己的创作才能。而从他的为数不多的音乐作品,可以看到他在创作方法和艺术形式的创造上,确实是在中国近代音乐史上起到了一个真正的革命者的作用,启发和影响了与他同时代的和后来的许多音乐工作者,加

快了中国的新音乐文化同人民革命与民族解放斗争相结合的发展进程。

三、抗日救亡歌咏运动的兴起和发展

抗日救亡歌咏运动在“九一八事变”后就开始酝酿，于 1935 年“一二·九运动”前后形成热潮，至 1937 年“七七事变”全面抗战爆发时达到了最高潮，是一次中国历史上规模空前的群众爱国歌唱活动。

“九一八事变”刚发生，国立音专的爱国师生便自发成立抗日救国会，进行爱国歌曲的创作，并走出了校门进行抗日救亡的宣传，他们的创作以黄自的合唱曲《抗敌歌》、《旗正飘飘》等为代表，成为抗日救亡歌咏的先声。

与此同时，正在集结中的左翼音乐组织，由聂耳等人为左翼影剧创作的歌曲，突出了抗日救亡的主题，其中如：《毕业歌》、《前进歌》、《自由神》、《新编“九一八”小调》和《义勇军进行曲》等，都通过电影、戏剧的放映演出和唱片、广播等得到广泛传播。

为了进一步发动救亡歌咏，1935 年初，“民众歌咏会”和“业余歌咏团”相继成立。前者由上海基督教青年会的刘良模所发起，并得到了左翼音乐工作者的支持，参加者以上海的爱国青年（店员、职工、教师和大、中学校的学生）为主，从最初的九十余人迅速增加到三百余人，它明确宣告“为民族解放而唱歌”，以集体歌唱、歌咏大会、歌咏比赛、广播歌唱等方式开展活动，影响日益扩大，到 1936 年时，会员已增至千余人，并在香港、广州等地建立了分会。（图 10－4，刘良模指挥民众歌咏大会）后者又名“业余合唱团”，由吕骥、沙梅等组织主持，参加者主要是上海左翼影剧、音乐界人士，不久又吸引了许多教师和职业青年参加，他们除进行集体歌唱和演出外，其成员还分别联系和领导着一些群众歌咏团体，从而对上海的群众救亡歌咏起到了推动指导的作用。



■图 10－4

1935年“一二·九”青年爱国运动的爆发，使救亡歌咏逐渐形成全国性的热潮。北平的青年学生在“一二·九”、“一二·一六”等大规模的群众集会、救亡宣传和示威游行时，都高唱各种救亡歌曲，并成立了“海燕歌咏团”（清华大学）等，在各大中学校推广救亡歌咏。天津、上海、南京、武汉、长沙、广州等数十个城市的青年学生，先后举行爱国集会和示威游行，声援北平学生，救亡歌咏也随之在这些城市掀起热潮。1936年1月成立的“平津学生南下扩大宣传团”，又进一步把救亡歌咏向着中小城镇普及。

群众性的救亡歌咏热潮，促进了救亡音乐队伍、救亡歌曲创作和救亡歌咏团体的发展。1936年初，相继成立了歌曲作者协会和歌曲研究会等，参加者有来自音乐院校、歌咏团体和影剧界、文化界的许多词曲作者，如：施谊（孙师毅）、安娥、周钢鸣、陈子展、塞克、许幸之、龙沐勋、任钧、柳倩、关露和吕骥、张曙、任光、冼星海、贺绿汀、江定仙、刘雪庵、沙梅、孙慎、周巍峙、麦新、孟波、吉联抗、丁镨、盛家伦等。以这支创作队伍为主，在“一二·九”至1937年“七七”前后，创作出了一大批新的救亡歌曲，其中如：《五月的鲜花》、《救国军歌》、《救亡进行曲》、《中华民族不会亡》、《打回老家去》、《心头恨》、《上起刺刀来》、《保卫国土》、《牺牲已到最后关头》、《松花江上》、《全国总动员》和《大众的歌手》等，都迅速唱遍全国。救亡歌咏团体也遍及各地，仅上海一地，在此期间就先后成立了近百个之多。许多歌咏团体以各种方式展开活动。例如：1936年6月7日，民众歌咏会在上海西门公共体育场举行5 000多人参加的歌咏大会，与会群众齐声高唱《义勇军进行曲》等。同年7月，上海15个歌咏音乐团体联合举行纪念聂耳的歌咏演出，400余人演唱了聂耳遗作。在全国各界救国会发动的历次爱国示威游行中，都出动群众救亡歌咏壮大了声势。社会舆论大力支持救亡歌咏，在《生活日报》、《立报》、《读书生活》、《光明》、《大众生活》和《救亡日报》等报刊上，都以相当篇幅刊登救亡歌曲和报道救亡歌咏。陶行知、邹韬奋等救国会领导人纷纷发表文章，对群众救亡歌咏给予高度评价。这时，还编辑出版了许多救亡歌集，例如：《民众歌集》（刘良模编）、《中国呼声集》（周巍峙编）和《咤叱风云集》（吴涵真编）等；麦新、孟波所编《大众歌声》，自1936年9月至1938年，共编印3集，并一再增补重版，汇集了“九一八事变”以来产生的大部分优秀歌曲和一部分外国革命歌曲，成为救亡歌咏的主要歌唱材料。1936年起救亡歌咏开始进入广播阵地，上海的“大陆”、“交通”、“友联”等电台，都先后开设了由各歌咏团播唱救亡歌曲的专题节目，救亡歌声传播愈益广远。

由于救亡歌咏社会影响的不断增长，当时仍执行“不抵抗政策”的政府和租界殖民当局，以禁唱禁演、禁止出版、取缔歌咏组织、驱散歌咏集会，直至逮捕歌咏骨干等手段，力图扑灭救亡歌声。1936年8月，民众歌咏会被勒令解散，其他歌咏团体也遭受不同程度的限制压迫。但民众歌咏会和业余合唱团等仍以分散隐蔽的方式坚持了活动，并于同年10月以后随着全国抗日救亡斗争的再度高涨，掀起了救亡歌咏的新

高潮，举行了一系列重要的歌咏活动，例如：1936 年 10 月 22 日，为鲁迅葬仪举行的“挽歌游行”；年底，为声援绥远抗战举行“援绥音乐会”；1937 年 6 月为赈济西南、西北各省灾民，举行一系列“赈灾音乐会”和“赈灾歌咏大会”；1936 年底至 1937 年上半年，吕骥、刘良模和“青年会战区服务团”等赴绥远抗战前线，举行“军民联合歌咏大会”和“军官歌咏训练班”，后来又到山西省等继续推广；其他爱国团体如由淮安新安小学组成的新安旅行团等，也在绥远前线进行相同活动，并巡回宣传于全国各地。这都标志着救亡歌咏向着纵深发展。

1937 年“七七事变”揭开了全面抗战的序幕，也把救亡歌咏运动推向了最高潮。全面抗战激发起更多作曲家的创作热情，促使他们源源不断地创作出大批艺术形式更多样、民族风格更鲜明的抗战歌曲，其中如：《大刀进行曲》、《武装保卫山西》、《保家乡》、《游击队歌》、《军民合作》、《长城谣》、《打杀汉奸》、《巷战歌》、《歌八百壮士》、《打回东北去》、《洪波曲》、《丈夫去当兵》、《在太行山上》、《到敌人后方去》和《抗日军政大学校歌》等，都传唱于长城内外、大江南北。这时，平、津、沪等地组成了数以百计的战地服务团、救亡演剧队和抗战歌咏团等，走向战区和内地，深入到前线和工矿、农村，传播和发动抗战歌咏，形成了“有人烟处，就有抗战歌曲”[①]的普及盛况。

随着救亡歌咏的发展，左翼音乐方面早在 1936 年，就由吕骥等人发表文章，提出了“新音乐运动”和“国防音乐”的口号；虽然如吕骥后来回顾总结时认为，对于“新音乐”的当时论述“是不深刻的，也是不全面的，也有庸俗社会学的观点”；[②]但作为建立音乐界的抗日民族统一战线而提出来的“国防音乐”，在当时还是起了团结更多的爱国音乐家，共同投入抗日救亡歌咏运动的作用，并推动了救亡歌咏团体的联合。1937 年 8 月 8 日，在上海成立了有 50 多个歌咏团体参加的“国民救亡歌咏协会”；1938 年前后歌咏团体云集于武汉地区时，又于同年 1 月 17 日，成立了包括全国音乐界各方面代表的“中华全国歌咏协会”。1938 年 4 月，以郭沫若为厅长的国民政府军事委员会政治部第三厅成立，在周恩来的领导下，由冼星海、张曙等组织起数百个歌咏团体，连续举办“抗战扩大宣传周”、“七七抗战周年纪念歌咏游行”、“抗战献金音乐大会”、“七七儿童歌咏大会”、“音乐游园大会”、“八一三宣传游艺会”、“抗战歌曲播送会”和“九一八纪念音乐会”等活动，发动起常有数十万人参加的规模宏大的抗战歌咏活动。与此同时，在以延安为中心的各抗日民主根据地，也兴起了遍及于八路军、新四军部队和广大农村的抗战歌咏，延安因此被来访的外国记者称之为“歌唱的城”。此时在海外华侨中也展开了救亡歌咏的活动，例如：抗战爆发前后，法国、马来西亚、新加坡、菲律宾等地的华侨中都成立了救亡歌咏团体，其中以任光在新加坡组

---

① 丰子恺. 谈抗战歌曲. 见：战地. 第四期. 1938 年 5 月

② 吕骥《关于音乐理论批评工作中的几个问题》(1956 年 9 月)和《中国新音乐的展望》(原载《光明》第一卷第 5 号，1936 年 8 月 10 日)，今见：吕骥文选(上册). 北京：人民音乐出版社，1988(1). 第 230 页、第 10—16 页

织的“民众歌咏训练班”和由他辅导的“铜锣合唱团”等影响较大。1940 年后，刘良模在美国华侨中组织了“华侨青年歌唱队”，并与著名黑人歌唱家保罗·罗伯逊(Paul Robeson,1898—1976)合作，录制了以“起来”为题的一组中国抗战歌曲与民歌的唱片，其中包括罗伯逊以中英文演唱的《义勇军进行曲》。此外，李抱忱编选的以中英文对照和钢琴伴奏的《China' patriot sing》(编选者曾译为《唱吧，中国的爱国人士》，后定名《中国抗战歌曲》)，收录了“九一八”至抗战初期 12 位中国作曲家的救亡抗战歌曲代表作，于 1939 年出版，向海外发行，并于 1944 年再出增订版，是为中国救亡抗战歌曲以成集形式向外推介的开端。

抗日救亡歌咏运动是中国近代史上规模空前的爱国歌唱活动，它吸引了中国几乎所有的爱国音乐家和全国各阶层的人民群众，一齐起来为中华民族的生死存亡和抗日救国而歌唱，对于音乐界抗日民族统一战线的形成和以抗日救亡为主题的音乐创作的发展，都起了巨大的推动促进作用。

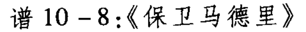
四、抗日救亡音乐创作的热潮

在“九一八事变”到“七七事变”全面抗战展开前后的八九年间，出现了以抗日救亡为中心主题和以多种体裁的歌曲为主的音乐创作热潮，产生了一大批优秀作品。他们的作者既有音乐教育界的音乐家、作曲家，也有在左翼音乐和抗日救亡歌咏运动中成长起来的音乐家、作曲家。当“九一八事变”爆发时，他们先是以各自的方式发出爱国的呼声、救亡的呐喊，前者主要贡献了爱国救亡主题的合唱歌曲，后者则贡献了通过电影、戏剧和歌咏团体传播的群众性歌曲。而当全面抗战展开前后抗日救亡歌咏运动如火如荼般兴起时，他们便不约而同地先后投入这群众爱国歌唱活动，共同为抗日救国而歌咏乐奏。在这一时期产生和得到传唱的，都被称之为救亡歌曲或抗战歌曲；其实包含着体裁形式与风格特色各不相同的多种歌曲。

群众歌曲是在这一创作热潮中逐渐形成的一个宽泛的歌曲体裁样式概念。及时反映时代现实生活中众所关注的重大主题，表达社会公众所共有的情感和要求，主要为群众集体歌咏和传唱而作，被认为是群众歌曲的主要特征。在 20 世纪 30 年代的中国，人民大众迫切要求为中华民族的生死存亡发出怒吼的时候，这种体裁样式的歌曲可以说是应运而生。最初，黄自一开始以齐唱歌曲所作《抗日歌》(即后来的混声合唱《抗敌歌》)，以及萧友梅的《从军歌》、周淑安的《同胞们》与《不买日货》和陈洪的《冲锋号》与《上前线》等，就都是表达了人民爱国救亡心声的群众性歌曲，而曾传唱一时。尤其是在以聂耳及其后继者冼星海(见后文叙述)为代表的歌曲创作产生广泛影响以后，这种体裁样式便逐渐成为除大型声乐作品(如:大合唱、清唱剧)和室内性声乐作品(如:艺术歌曲)之外，几乎包容着与抗日救亡的主题相关，而又曾在群众中传唱的所有歌曲的一个泛称。从此时起，到 1937 年全面抗战开始初期，救亡抗战主题的群众歌曲创作，曾经出现过两次高潮。在 1935 年“一二·九”前后，群众救亡歌咏中就已传唱着许多类型

各不相同的歌曲，其中既有以高昂激越的音调和铿锵有力的进行曲节奏，鼓舞和表现人民奋起救国的战斗精神的歌曲；也有以不同的劳动呼号为音调与节奏的基础，表现劳苦大众在国难中的挣扎与抗争的歌曲；还有或以民歌小调的咏唱，或以呼天喊地的哀鸣，倾诉国亡家破到处流浪之痛苦的歌曲。它们绝大多数都是简朴的齐唱歌曲；而也有原来是电影、戏剧中的独唱主题歌或插曲，同时在群众救亡歌咏中传唱的歌曲。以不同的作者在此时贡献的各自代表作来列举，主要有：吕骥的《中华民族不会亡》、《自由神》、《保卫马德里》和《新编"九一八"小调》，任光的《渔光曲》、《大地行军曲》和《打回老家去》，张曙的《公仇》、《筑堤歌》、《战鼓在敲》和《保卫国土》，贺绿汀的《心头恨》、《谁说我们年纪小》、《春天里》和民歌编曲《四季歌》与《天涯歌女》，麦新的《马儿真正好》和《铲东铲东铲》，以及周巍峙的《上起刺刀来》，孙慎的《救亡进行曲》，孟波的《牺牲已到最后关头》，沙梅的《指望大救星》，阎述诗的《五月的鲜花》，张寒晖的《松花江上》，老志诚的《民族战歌》，江定仙的《新中华进行曲》和何安乐的《大众的歌手》等。在这许多作品中，以上述不同类型的歌曲来举例：

吕骥的《保卫马德里》，是一首献给当时正进行着反法西斯斗争的西班牙人民的战歌，从它慷慨激昂的音调和起伏很大的旋律线，可以听到《马赛曲》给予的影响。此歌曾译成世界语和英、法、德、俄、意、西、日等国文字，并寄往西班牙前线，是将中国的抗日救亡歌咏，与国际反法西斯斗争相联系的一首具有重要历史意义的歌曲。


谱 10-8:《保卫马德里》



孙慎的《救亡进行曲》，是一首激昂豪壮的战斗进行曲，以四度跳进和连续采用附点节奏的音乐动机贯串发展，形成奔腾汹涌的音乐气势，如同爱国示威队伍不可阻挡的向前挺进。

谱 10－9:《救亡进行曲》前 27 小节

乐 10－7:《救亡进行曲》



张曙的《筑堤歌》是一首表现劳苦农工众志成城筑堤防水的劳动歌曲，以打夯号子为基础的短促有力的音调，自然过渡和结束于上扬的歌唱性旋律，既表现了劳动的沉重，又显示了劳动者的意气风发。

吕骥为街头剧《放下你的鞭子》所作《新编"九一八"小调》，以东北沦陷后流落关内卖艺谋生的姑娘，唱出凄楚动人的小调，痛诉侵略者的暴行和国民党政府"不抵抗"政策造成的苦难。随着这部街头剧在国内外的到处演出，这首小调歌曲也传播广远。

谱 10－10:《新编"九一八"小调》

乐 10－8:《新编"九一八"小调》

崔 嵬词

吕 骥曲

中速

1.高粱叶子青又青，九月十八来了日本兵，先占
2.九月十八又来临，东北各地起了义勇军，铲除
3.九月十八又来临，不分党派大家一条心，先要

火药库，后占北大营。杀人放火
卖国贼，打倒日本兵。攻城夺路
复国土，再来讲和平。亲善合作

真是凶，杀人放火真是凶，中国的
杀敌人，游击战争真英勇，日本的
不要听，抗日救国要齐心，中国的

军队有好几十万，恭恭敬敬让出了沈阳城！
军队有好几十万，消灭不了铁的义勇军！
人民有四万万，快快起来赶走日本兵！

阎述诗的《五月的鲜花》，是一首悲愤激越的哀歌与高亢昂扬的战歌相结合的歌曲，倾吐了饱经国难的惨痛不平和表达了奋起抗争的坚强决心，自“一二·九”青年爱国运动以来，这首歌曲就广为传唱。

谱 10－11：《五月的鲜花》前 10 小节

乐 10－9：《五月的鲜花》



张寒晖的《松花江上》，是作于 1936 年西安事变发生前夕的一首悲歌，以倾情哭诉的音调，表现流亡关内的东北同胞怀念故乡、渴望打回老家去的悲愤感情，其哀叹“流浪”和呼喊“爹娘”的歌声，感人肺腑，催人泪下，自产生以来便不胫而走，到处传唱。

谱 10－12：《松花江上》前 20 小节

乐 10－10：《松花江上》



还有任光谱曲被认为是左翼电影歌曲开山之作的《渔光曲》，以及麦新以儿童歌曲表现赶着马儿“杀强盗”和“打打东洋兵”的《马儿真正好》与《铲东铲东铲》等，也都曾在群众救亡歌咏中传播。

群众救亡歌咏在 1937 年全面抗战开始初期达到最高潮，给救亡抗战主题的音乐

创作以巨大的新的推动力，这时，有更多的作者贡献了题材内容与风格特色更为多样的群众歌曲作品，其中：

麦新的《大刀进行曲》，如火山爆发般地唱出了“大刀向鬼子们的头上砍去”的锋利无比的歌声，是为中国人民终于迎来了“抗战的一天来到了”吹响的冲锋号！

谱 10－13：《大刀进行曲》前 17 小节

乐 10－11：《大刀进行曲》

麦　新词曲



紧接着产生的《全面抗战》与《干一场》（贺绿汀），《武装保卫山西》（吕骥）与《高粱红了》（任光），《壮丁上前线》与《洪波曲》（张曙），《打杀汉奸》（江定仙）与《打回东北去》（沙梅），以及《磨刀歌》与《战！战！战！》（陆华柏）等歌曲，都发出了迎接抗战、投入战争的豪迈歌声。

由于全面抗战促使许多音乐家、作曲家奔赴前线后方，走向工农兵，使他们直接感受到了广大民众投入抗战后的生活，也更多地受到老百姓所喜闻乐见的传统民间音乐的熏染，因此，在这时不仅产生了大量以所谓“旧瓶装新酒”的方式，用传统民歌曲调填以抗战新词的歌曲，而且在一些创作歌曲中，也注重于吸收和运用民间音乐的音调与表现手法，例如：吕骥的《武装保卫山西》，吸收戏曲说唱音乐的夹垛手法，以表现千百万民众拿起武器“和鬼子们拼”的战斗气势。

谱 10－14：《武装保卫山西》后段

白　炎词
吕　骥曲





贺绿汀编词作曲的《保家乡》，以民间小调分节歌的形式，历数日本侵略者占我国土，在“南京杀人数十万”的凶残历史，以激励同胞们“齐心去打敌人”。

谱 10－15：《保家乡》

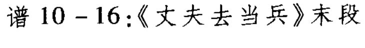
贺绿汀词曲



刘雪庵于1937年春为电影插曲而作的《长城谣》，影片未映，这首歌曲却在这时由女高音歌唱家周小燕录成唱片，迅速得到传播；也是由于它的歌调具有鲜明的民族特色和质朴清新的民间气息，真挚动人地表达了人民筑起新的长城抵御侵略的心声。

乐 10－12：《长城谣》

追求民族风格以使老百姓喜爱和接受的创作氛围，使在抗战一开始就编写创作了富于民间风味的话剧插曲《芦沟问答》和《日落西山》等歌曲的张曙，进一步以老舍所作通俗唱词《丈夫去当兵》，采用民间小曲和戏曲、说唱的音乐语言与体裁特点，谱成为一首同名的叙事歌曲，并亲自以二胡做伴奏，带领一位演剧队的女演员在各种抗战歌咏集会上演唱，不仅在当时的抗战宣传中起了很大作用，而且启发了后来这类中国风格叙事歌曲的创作。



谱 10－16：《丈夫去当兵》末段

老 舍词
张 曙曲





抗日战争展开后的壮阔生活图景和群众歌咏所提出的更高要求,使歌曲创作从题材内容到表现形式都有新的拓展。在这时,产生了不少正面表现抗日游击战争的歌曲,例如:麦新的《游击队歌》和张寒晖的《游击乐》等;尤其以贺绿汀所作后来编配为混声四部合唱的《游击队歌》,以贯串着小军鼓般弹性节奏的活泼生动的曲调和富于动力感的合唱配置,表现抗日游击战士的乐观自豪和机智勇敢,是传唱最广的一首游击战歌。

谱 10－17:《游击队歌》开始

乐 10－13:《游击队歌》全曲





刘雪庵在当时署“佚名”的张寒晖所作《松花江上》的启发下,以此歌为第一部,续谱第二部《流亡》和第三部《上前线》,而构成《流亡三部曲》,增添了东北同胞告别流亡走向战场的昂扬振奋的歌声,使原来止于哀号的悲歌,获得合乎当时抗战现实的积极发展,并以歌表演和歌剧的形式演唱、出版①,不仅有助于《松花江上》的更广传唱,而且对于群众歌曲组歌、歌表演乃至歌剧等体裁形式的创作,也有启示作用。

抗日救亡主题的合唱歌曲,从黄自的《抗敌歌》、《旗正飘飘》问世以来,不时续有佳作出现,而在抗战初期更形成了创作的高潮。这时,不仅产生了许多以简朴的二部合唱或轮唱形式写作,更适合于群众歌咏传唱的合唱歌曲,而且产生了不少以更丰富的合唱写作手法谱写的优秀作品,例如:江定仙的《为了祖国的缘故》和《抗日合唱》,夏之秋的《歌八百壮士》和《最后的胜利是我们的》等。其中,《歌八百壮士》是献给“八一三”战役坚守上海四行仓库英雄们的一首雄伟壮丽的颂歌,全曲以主调与复调有机结合的写法,充分展示了全国人民投入抗战的爱国豪情,尤其是最后一段以卡农手法一浪高过一浪似的高唱“中国不会亡”的主题,使歌者激情迸发,而闻者警策在心,是抗战合唱歌曲中的经典之作。

乐 10-14:《歌八百壮士》

国难主题的艺术歌曲,在抗日救亡音乐创作热潮中也产生了不少优秀作品,例如:陈田鹤的《巷战歌》(同时编配为二部合唱,而主旋律不变)、林声翕的《白云故

① 参阅:江陵词,雪庵曲,雪庵、叶琼编剧.歌剧《流亡曲》(与歌曲《流亡三部曲》合印),生活书店 1938 年初版,1940 年三版

乡》和陆华柏的《故乡》等；其中，《故乡》作者自称这首歌曲艺术上的特点："一是抒情性旋律与朗诵风旋律的结合；一是运用了多层次的音乐表现手法（包括纵向的、横向的）"；而为了"保持作品具有民族风格的多声结构"，作者"着意侧重于自由运用复调写法"；[①]由此可以看到当时抗日救亡音乐创作都着意追求音乐的民族风格对于作者的影响。陆华柏的《故乡》，实为以怀念沦陷中的家乡为表现主题的艺术歌曲之先声，也预示着抗日救亡的音乐创作，还将有更丰富多彩的发展。

从抗日救亡热潮的兴起，到全面抗战的开始，是中国新音乐文化发展的一个重要时期。在这一时期出现的各以黄自、聂耳为代表的两个音乐家群体所创造的音乐业绩，尤其是他们在抗日救亡歌咏运动和以抗日救亡为中心主题的音乐创作热潮中，共同贡献了一大批优秀作品，使新音乐文化与中华民族的解放斗争进一步结合起来，并为更广大的人民群众所接受和歌唱，从而也使新的音乐活动方式（如集体歌咏等）在更大的范围中普及。新音乐发展在这一时期积聚的力量和所获得的成果和经验，都在随后不同政治区域——被日本侵略者占领的沦陷区、由国民政府管辖的国统区和由中国共产党领导的解放区——继续产生着影响，并在不同的政治环境与文化气氛下，各有新的进展。

第三节　沦陷区的音乐

日本帝国主义自 1895 年攫夺我台湾宝岛，于 1931 年吞并我东北三省，并于翌年制造伪"满洲国"，1935 年起又在华北拼凑一系列伪政权，直到 1937 年挑起芦沟桥事变，将其侵略凶焰燃烧到整个中国，于 1938 年和 1940 年先后制造所谓"维新政府"和以汪精卫为首的伪"国民政府"，从而使这些省区，尤其是中国沿海各交通干线的许多大中城市，成为在其殖民统治下的沦陷区。直到 1945 年日本战败投降，沦陷区的一切抗日爱国的音乐活动，乃至具有中华民族文化特色的音乐，都遭到日本侵略者的扼杀和残酷压制；而他们又动用包括音乐在内的一切手段，推行所谓"大东亚共荣圈"和"中日满亲善"之类的欺骗宣传，制造一些歌舞升平的虚假景象。在这样的令人窒息的法西斯统治氛围下，一些中国音乐家在所处沦陷区的可能条件下，仍然坚持进行着有利于中国新音乐文化发展的音乐教育、音乐创作和相关的音乐活动，创造了有积极意义的成果。

---

① 引自：老年逢盛世笔下又生辉——作曲家陆华柏自传．见：中国近现代音乐家传．第 2 卷．沈阳：春风文艺出版社 1994(1)．第 494—503 页

一、沦陷区的音乐教育与音乐生活略况

台湾省从1895年到1945年长达半个世纪，沦为日本帝国主义完全的殖民地。在这被台湾学界称之为“日据时代”的50年里，台湾本岛的学校音乐教育，从普通学校音乐教育到师范音乐教育，“所唱的歌曲为官方所定日语的中小学生歌曲，大部分由日本音乐家作曲，少部分采用西洋歌曲翻为日语歌词”；完全的“日本化”便成为台湾学校音乐教育被迫接受的法定方式。不仅如此，由于“台湾是日本的殖民地，日本统治者在台湾施行民族差别教育，因此台湾人在台湾很难接受高等教育”，于是，“志愿于做音乐家的台湾青年，无论出身于师范学校、教会或教会学校，或出身于普通学校的青年，大家都往日本去留学。就像留日是成为新音乐家的唯一途径”①。这种完全被日本统治者所控制和被迫依附于日本文化的状况，在1937年“七七事变”前后更为加剧。日本为发动全面侵华战争，在台湾加紧推行以泯灭台湾人民民族意识为目的的奴化政策，不仅废止了台湾报刊的所有中文版面，而且定日语为“国语”，以所谓“皇民化运动”，迫使台湾人民当“效忠”天皇的“皇民”。在音乐方面则推行以台湾乐器演奏日本曲调的所谓“新台湾音乐”，企图藉此同化台湾音乐；或者利用在台湾同胞中有深厚基础的传统乡土音乐与古老歌谣，编制为日本侵略战争帮腔助阵的歌曲。台湾音乐家中就有人揭露了这样的历史事实：“日据时代，日本人以欺压、奴化的手段，大量输入日本音乐，企图用文化侵略来消蚀本省同胞的民族意识，当时，日人为实现其侵略野心，强逼本省同胞到南洋当炮灰”，甚至“诱请”台湾音乐家谱写安抚台湾军伕的曲子，图以讨好本省同胞；但台湾的词曲作者“不但不屈服于日人的压制，写歌颂日本人的歌词，反而偶尔在字里行间隐约露出其爱民族的潜在意识”；“日人欺压的手段，终无法抵制本省同胞滚滚而流的爱国怒潮，闽南语古老歌谣不因日人的禁唱而绝响”，②从而为台湾传统音乐保住了根与魂。而留学日本的台湾许多知名音乐家，也仍然向往着祖国，关切本乡本土的父老乡亲。据《台湾音乐史初稿》记述：“日据时代的末期，留日音乐家对台湾新音乐的发展可以说是尽了最大贡献”，其中，“由留日音乐家组织的两次巡回台湾的音乐会”，③“给本地带来新音乐欣赏的空前高潮，同时留得本地音乐界深刻的影响”，被认为是在“台湾播下新音乐的种子，对日

---

① 引自：许常惠.台湾音乐史初稿.台北：全音乐谱出版社，1991(1).第258—265页(以下引述该书不再加注。)

② 引自简上仁.谈光复前本省古老歌谣的意义和价值.见：台湾音乐之旅.台北：台北晚报文化出版部，1992(1).第109—112页

③ 指1934年8月11日至19日，由高慈美、林秋锦、柯明珠、陈泗治、林澄沐、林进生、翁荣茂、江文也、李金土等留日台籍音乐家，在台北、新竹、台中、彰化、嘉义、台南及高雄七地举行的音乐会，以及1935年4月21日台湾省发生大地震后，由高慈美等11位留日台籍音乐家，偕同多位日本的和西洋的音乐家，于该年7月3日至21日，在全台湾36个地方举行的37场“震灾义捐音乐会”。见：台湾音乐史初稿.第268、269页。

后新音乐的发展留下深远影响"的重要活动。1945年8月15日日本无条件投降,台湾省音乐才又迎来与祖国音乐同步发展的时代。

东北三省在1931年到1945年的十五年间,也处在沦为日本帝国主义完全的殖民地的最黑暗时期。日本侵略者以由其一手制造的伪"满洲国"的名义,在改称为"新京"的长春和哈尔滨、大连等地,先后成立了"宫内府乐队"、"满洲国乐社"、"新京音乐院"、"哈尔滨交响管弦乐协会"、"大连音乐学校"和"满铁音乐会"等机构。其中,"宫内府乐队"主要是为伪"满洲国"各种典礼充当仪仗队的"御用"乐队;"满洲国乐社"初名"燕乐传习所",因试图恢复礼乐而建,曾为伪皇宫礼乐和孔庙祀孔表演乐舞,至1938年6月解体;"哈尔滨交响管弦乐协会"等,则是在俄国侨民原有音乐团体基础上改组而成。这些机构几乎全由日本统治者和他们所派遣或聘请的日本音乐家直接控制和把持,他们声称要"以建立新满洲音乐"和"普及世界近代音乐"为宗旨,进行各种音乐活动;而常操纵这些机构,作宣扬"日满协和"、"圣战必胜"之类的奴化音乐演出,并在新京音乐院内增设满洲乐部,企图建立"满洲雅乐"、"满洲民谣"、"满洲戏曲音乐"、"满洲映画(电影)音乐"等所谓"纯满洲音乐体系"。1936年和1941年,又在"宫内府乐队"和"新京音乐院",先后成立"学员班"和"乐员养成所",意图以封建奴役与法西斯式残暴的教学和管理,训练出他们所需要的"新满洲音乐家"。在音乐师范教育和中小学音乐教育方面,他们借助东北原有的基础,成立了"吉林高等师范学校"(后改称"师道大学",分男、女两校,设有"音乐班"),而以日本音乐教师为主,仅保留个别的中国音乐教师,并推行由"帝国教育会"编纂,经伪满"文教部"审定的音乐教科书,强令中国音乐教师在课堂上教唱《向满洲进军》之类为日伪政权歌功颂德的歌曲。尽管处在这样一种法西斯统治与奴役无孔不入的环境里,当时不仅有爱国的中国音乐教师,拒绝教唱此类奴化歌曲,而利用一切时机教唱中国原来的学校歌曲和爱国歌曲,而且还有中国共产党的文化工作者,支持一些爱国青年,于1935年成立了"哈尔滨口琴社"这样的进步音乐团体,曾在该年底和翌年10月,举行两次爱国音乐演出,演奏了为反映"九一八事变"和控诉日寇暴行而作的口琴合奏曲《战场月》,[①]以及聂耳等的抗日救亡歌曲改编曲,产生了较大影响。这样的爱国音乐活动虽然受到了日本统治者的残酷镇压——"哈尔滨口琴社"于1937年4月遭日伪特务搜捕,其主要成员10余人被捕,受到严刑拷问,坚贞不屈的口琴队长壮烈牺牲;而这正表明侵略者利用音乐奴化中国人民的企图难以得逞。他们煞费心机推行的训练"新满洲音乐家"的计划,除了留下了一些掌握一定音乐技能的人员,其中一些人经过后来的锻炼提高,成长为新中国的音乐家之外,对于侵略者来说,几乎

---

① 据凌瑞兰.东北现代音乐史.沈阳:春风文艺出版社,1998(1).第175页记:口琴合奏曲《战场月》,原名《沈阳月》,张季让、王沛纶曲。关于东北三省沦陷时期音乐的叙述,均参看该书;并参阅吉林艺术学院吕金藻、韩冈觉等主持的"东北沦陷时期的音乐"课题组撰写、采访、翻译的有关文章,见《长春文史资料》1989年第2辑。

什么也没有得到。①

华北沦陷区在北平、天津等城市，原来就有较好的音乐教育基础，1935 年"一二·九"青年爱国运动前后，又曾兴起抗日救亡歌咏热潮。但自日本侵略者先后策划"冀东防共自治政府"和"华北临时政府"等伪政权，并于 1937 年"七七事变"后强占平津，随着这里的许多知名大学的内迁和爱国进步的文化界、音乐界人士纷纷撤离以投入抗战，平津一度成为文化的"沙漠"。日本侵略者为维持其统治，一面严禁抗战音乐活动和摧残中国爱国音乐人士（如：老志诚即被日本宪兵队以涉嫌从事"反日爱国活动"而两次投入监狱严刑拷问），②一面则又利用原有基础，成立由他们控制的音乐教育机构。1938 年春，成立了男女分校的北京师范学院音乐系和北京女子师范学院音乐系，至 1940 年秋，又建立男女合校的"北京师范大学音乐系"；原来由中国音乐家担任系主任，至 1944 年改由日籍音乐家担任。原由美国音乐家范天祥（B. M. Wiant，1895—1975）创办的燕京大学音乐系，在北平刚沦陷时，还保持着一定的音乐教学活动，而至 1941 年底"太平洋战争"爆发时，便不得不停办。在这种处处仰凭侵略者鼻息的氛围下，一些爱国的中国音乐家，都采用将自己的音乐教育与相关音乐活动，转为与教会合作，或以业余的方式进行，以与日伪保持距离。在这时成立的这样的音乐教育机构和音乐表演团体，可以列举出："天津音乐专修学院"、"天津基督教青年会音乐专修科"、"北京广播合唱团"、"北京基督教青年会合唱团"、"天津基督教青年会歌咏团"，以及从属于基督教系统而由外籍音乐家主持的"北京合唱团"和"北京交响乐团"等。完全由中国音乐家自发组织的则有张肖虎主持的"天津工商学院管弦乐队"和雷振邦主持的"北京交响乐团"等。依靠在这些音乐院校系科和表演团体中起骨干作用的中国音乐家的努力，在音乐教学和音乐创作方面都有积极的成果。

上海是日本侵略者在华中沦陷区的最重要据点。但在 1941 年冬"太平洋战争"爆发之前，这里的"租界"处在"孤岛"的状态，因此仍能开展一些抗日爱国的音乐活动。自 1940 年汪伪政权建立和翌年底"太平洋战争"打响，日本侵略者即将魔爪伸进租界，而结束了上海的"孤岛"时期，形成了以南京、上海为中心的华中沦陷区。1942 年 6 月，汪伪政府接管原国立音乐专科学校，将其更名为"国立音乐院"，任命李惟宁为院长。在这所有着抗日爱国和科学民主传统的音乐学府里，敌伪软硬兼施地推行奴化教育，强令师生参加为日寇"募捐"飞机和为汪精卫祝寿等演出，理所当然地受到了爱国师生的抵制，一些因此而被开除和愤而退出学校的学生，寻机奔赴大后

---

① 据凌瑞兰．东北现代音乐史．沈阳：春风文艺出版社，1998(1)．第 175 页记：口琴合奏曲《战场月》，原名《沈阳月》，张季让、王沛纶曲。关于东北三省沦陷时期音乐的叙述，均参看该书；并参阅吉林艺术学院吕金藻、韩冈觉等主持的"东北沦陷时期的音乐"课题组撰写、采访、翻译的有关文章，见《长春文史资料》1989 年第2 辑。

② 参阅：中国近现代音乐家传．沈阳：春风文艺出版社，1994(1)．第二卷所载：滋兰树蕙松柏常青——钢琴教育家老志诚．第 68—77 页。

方和解放区；一部分原在音专任教的教师如陈洪、朱英等，也先后退出学校。丁善德、劳景贤、陈又新等更是早在1937年11月上海的“孤岛”时期刚开始的时候，就筹备成立了一所“上海音乐馆”，以私人办学方式进行音乐教学；太平洋战争爆发前夕，他们预感到将要发生的变化，一面退出原来兼教而将被敌伪劫夺的音专，一面将音乐馆改组为“私立上海音乐专科学校”，并向已迁至重庆的国民政府教育部备案，而对外不挂校牌，以这种洁身自好的“半地下”的方式坚持音乐教学，培养出了不少音乐人才。

日本帝国主义也十分重视利用包括其音乐在内的电影的手段，来为其侵略战争服务。在东北，于1937年8月成立了“满洲映画协会”（简称“满映”），接着又相继成立“满映”在北平的分支机构“新民映画协会”和由日本“北支军”直接控制的“兴亚电影制作所”等。这些“映画”（电影）机构在长达八年中，拍摄了大量所谓“启民电影”、“娱民电影”和“宣抚电影”，尤其是在一些歪曲、侮辱中国人民形象的“娱民电影”中，被安插以由日本作曲家所作，而由他们一手制造出来的所谓“满洲国”电影明星与歌星李香兰（日本人，原名山口淑子）扮演和歌唱的《满洲姑娘》、《支那之夜》和《苏州夜曲》之类歌曲，标榜为“满洲新歌曲”，而实为具有殖民地色彩和辱华内容的伪满歌曲；当年演唱这些歌曲的李香兰——山口淑子，今天也在她的传记著作中，对此作了真诚的反省和道歉。① 由于抗战开始后，文化界、电影界大批进步人士撤离上海投入抗战，在“孤岛”时期曾经出现过既拍摄了一些有爱国内容的影片，而又陷于以赚钱为目的的电影老板胡拍乱炒大量恶俗影片的混乱局面。自“孤岛”时期结束，于1942年4月，由敌伪操纵建立了由上海12家影片公司合并而成的“中华联合制片股份有限公司”（简称“中制”），从此，上海影业全被日本侵略者所控制和把持，不仅大量拍摄制造“歌舞升平”假象的影片，而且推出多部以“日中”或“中日满”合作拍摄的所谓“巨片”。

二、沦陷区若干作曲家的音乐创作

在以上所述各沦陷区的政治氛围下，中国作曲家的新音乐创作难以正常进行，或者虽然创作了作品，而得不到演奏演唱与出版；有些曾经演出的戏剧音乐与大型音乐作品，则又因战乱而难以保存下完整乐谱与演出资料。这里只能就已见有相关资料和记载的沦陷区若干作曲家的音乐创作，略作简述。

（一）北平、天津几位作曲家的音乐创作

老志诚（1910— ）于1930年就创作了钢琴曲《梦幻曲——萧邦的回忆》，1934年又以钢琴曲《牧童之乐》在“征示有中国风味之钢琴曲”创作比赛中获奖；为抗日救

① 参阅：山口淑子，藤原作弥著．李香兰私の半生．东京：日本株式会社新潮社，1987(1)；中文译本：李香兰之谜．陈喜儒、林晓兵译．吉林：辽宁人民出版社，1988(1)．

亡歌咏，他也贡献了传唱一时的《民族战歌》等作品。在北平沦陷，屡遭日寇迫害的艰难条件下，老志诚在勉力从事音乐教学的同时，仍坚持音乐创作。现见收入他的音乐作品遭劫难之余——《老志诚音乐作品选集——拾遗》①的，就有：钢琴曲《变奏曲》(1935)、《前奏曲——只用左手演奏》(1941)和《小品集》(之一至之三，1943)以及十多首以新诗和古典诗词谱写的艺术歌曲，如：《雷峰塔影》(1935)、《凉州曲》(1939)以及均作于1943年的《春夜洛城闻笛》、《采莲曲》、《竹枝》、《少年行》、《野望》、《春晓》、《乌夜啼》、《春宵》、《静夜思》、《云游》与《深月夜》等。其中，《变奏曲》以李叔同填词的著名学堂乐歌《送别》的曲调作变奏。《前奏曲——只用左手演奏》是作者遭暴徒袭击伤及右手指后，受拉威尔等作品启示，以过去所作一首抒情歌曲《宁相思》的旋律即兴而作，从中透露了作者的激愤情绪。作为一个钢琴家，老志诚的艺术歌曲，都以典雅清新的歌调，配合于玲珑精致的钢琴伴奏；尤其是以唐宋著名诗人的诗词名篇谱写的艺术歌曲，从中不难看出谱曲者对祖国传统文化的挚爱。而更能体现作曲家的坚贞爱国之心的，是在他被日寇宪兵队折磨，在出狱之后即以刑余之身，于1943年用文天祥的千古名篇《正气歌》谱成的同名合唱曲；这是旋律明显地融入以岳飞词配曲的《满江红》的音调，各个声部都由五声音阶构成，大量采用四度叠置的和弦，而具有中国风味和民族气派的合唱曲，是作者崇高民族气节的集中表现。

张肖虎(1914—1997)在1933年就以李清照同名词谱写了传唱一时的艺术歌曲《声声慢》。在沦陷时期，他又于1940年创作了歌剧《花木兰》，剧本由与其合作的文学教师用文言写成，音乐则采用了白宗魏于1920年前所作《木兰辞》谱的旋律音调变奏而成；但限于当时条件，这部歌剧未能公演，而只演出了其中的选段。1945年春，张肖虎又以20世纪20年代从关外传来的《苏武牧羊》的歌调为主题，创作了具有民族风格的中国第一部交响诗《苏武》，并曾亲自指挥天津工商学院扩大了的管弦乐队演奏这部作品。后来，他又创作了以抗战生活为题材的歌剧《松梅风雨》，于抗战胜利后在北平、天津等地公演。

乐10－15：交响诗《苏武》

江文也(1910—1983)是在沦陷区的作曲家中较为特殊的一位。他出生于台湾省台北县淡水镇，幼时随家迁居厦门，入学于当地台湾子弟学校。1923年13岁时即赴日本就读，从中学到毕业后入高等工业学校和在东京上野音乐学校选习声乐，接受的是完全的日本教育。自1932年他弃工从艺后，又以连续在日本声乐比赛中获奖而成名。1933年他考入东京音乐学校学作曲，并师从日本著名作曲家、指挥家山田耕筰(1886—1965)学习。江文也1934年所作的管弦乐曲《台湾舞曲》，于1936年在柏林举行的第十一届奥林匹克运动会的艺术竞赛中获奖，以后他的其他作品也频频在

① 老志诚音乐作品选集——拾遗.吉林：吉林音像出版社，2002(1).

日本和国际上得奖，从此，他作为“日本作曲家”或被认为是从属于日本的台湾作曲家，而知名于世界乐坛。他对祖国的故乡民族文化传统的认知，除了起因于从小在故土扎下的根和1934年参加留日台籍音乐家在台湾七地巡演唤起的情思之外，1936年他随俄国音乐家齐尔品，到北平、上海等地的音乐考察性旅行，起了关键的作用。1938年3月，江文也应聘到北平师范学院音乐系任教，从此定居于此。沦陷时期的江文也，由于他的特殊经历和与日本千丝万缕的关联，曾为敌伪写作过《大东亚民族进行曲》和《新民会会歌》之类替日寇汉奸作宣传的歌曲；他的多数作品也都在日本首演和出版，其中也有具有亲日倾向的个别作品。而江文也在这一时期，也经历了深入探究祖国文化传统，使自己的民族意识觉醒的艰难过程。他从最早的成名作《台湾舞曲》开始，以大胆吸收现代创作技法，谱写富于东方色彩与民族风味的交响诗篇的创作探索，也在这时得到发展，并取得了更大成就。

乐10－16:《台湾舞曲》

在此期间，江文也创作了包括管弦乐曲、钢琴曲、舞剧音乐和多种体裁的声乐曲等大量作品。其中，管弦乐《北京点描》(又名《古都素描》)，是一部以其1938年所作曾获国际奖的钢琴曲集《断章16首》中的若开曲为素材，以类似于穆索尔斯基钢琴套曲《图画展览会》的回旋式方式结构全曲，描绘北平故都风貌与民俗生活场景的管弦乐曲。管弦乐《孔庙大晟乐章》则是一部取材于当时北平国子监的祭孔礼乐，由六个乐章构成的大型交响组曲；江文也为作此曲，对中国古代雅乐作了深入研究，并曾以日文写成《中国古代正乐考——孔子音乐论》等专著。在这部交响组曲中，江文也以现代交响音乐创作技法，体现具有哲理性的中国传统文化精神，被认为是“传统中国音乐的创新”的一部“杰作”，[①]也是江文也音乐创作民族意识觉醒的重要标志。他所作钢琴曲集《北京万华集》和《钢琴叙事诗“浔阳夜月”》等，也都以多方面表现祖国故都民俗风貌和体现中国传统音乐神韵为特色。江文也在这一时期采用中国古代歌谣、诗经、乐府、唐诗、宋词、元曲、明清诗词乃至新诗，谱写了大量以独唱艺术歌曲为主的声乐作品，不仅继续了他于1936年所作声乐套曲《台湾山地同胞歌》就已开始的，以现代作曲技法，表现民族风土人情和人民真挚感情的创作努力，而且力图从中国民歌、古曲以及吟诗的音调中吸取养分，以具有浓厚民族色彩和质朴单纯的音乐，以体现这些中国歌谣、诗词的精神和意境。作为一位声乐家的江文也，曾于1945年在北平举行两场独唱音乐会，专题演唱他谱曲的“中国历代名诗词和民歌”。但由于他在掌握中国语言声韵格律等方面的欠缺，其中有些作品并没有达到中国艺术歌曲在词曲结合方面应有的水准。相比之下，他在这时所作以中国民歌改编的合唱曲则比较成功，其中如《渔翁乐》、《凤阳花鼓》等，曾作为学校教材歌曲而得到传唱。

---

① 许常惠.台湾音乐史初稿.第291页，对江文也《孔庙大晟乐章》的评论。

谱 10－18:《渔翁乐》开始部分

乐 10－17:《渔翁乐》



1945 年抗战胜利后,江文也曾因沦陷时期为敌伪写作过歌曲等经历,而被北平当局系于狱中十个月。1946 年秋出狱后,应北平方济会圣经学会之约,创作了《圣咏歌曲集》一、二两卷和《儿童圣咏曲集》第一集与《第一弥撒曲》等宗教音乐作品,为"圣咏中国化"作了贡献。江文也作为一位中国近现代音乐史上少有的多产作曲家,他的音乐创作还经历了此后更长一段坎坷曲折的路;对于他的音乐道路与音乐创作的研究,也在不断深化之中。

(二)上海"孤岛"时期和沦陷以后若干作曲家的音乐创作

从 1937 年 11 月中国军队撤离上海,到 1941 年 12 月 8 日太平洋战争爆发日寇

进入租界，上海处于被称为“孤岛”的特殊时期。一部分留在“孤岛”的文化工作者，在敌伪以各种恐怖手段威胁迫害爱国人士的困难环境下，利用租界的特殊条件，仍然进行了抗日文化活动和相关的文艺创作。

陈歌辛（1914—1961）于1935年就曾与戏剧家陈大悲和舞蹈家吴晓邦合作，创作了寄寓忧国之思的歌舞剧《西施》。1939年又与吴晓邦合作了《罂粟花》、《丑表功》、《传递情报者》和《春之消息》四出舞剧，以象征的手法比喻对敌伪的斗争，例如：《罂粟花》以农妇们为大地收获而欢舞和农人们为抵御强盗侵袭得胜而高歌，暗喻抗日斗争；《丑表功》以不协和音调，配合带着面具的丑角跳加宫（此剧因此亦名《跳加宫》），刻画了日本豢养的汉奸丑恶嘴脸；《传递情报者》歌颂了在深山密林中传递情报的抗日游击队员；《春之消息》则是一部为12岁以下的少年谱写的歌舞剧，由《冬》、《布谷鸟飞来了》、《前进吧，苦难的孩子》三首载歌载舞演唱的歌曲组成，激励孩子度过严寒，随着布谷鸟的歌声去迎接春天，给苦难的孩子们以慰藉。这部舞剧后来被禁不能上演，陈歌辛将其与同一时期创作的歌曲《度过这冷的冬天》（图10－5），改编成音乐会组曲的形式演出。由陈歌辛作词作曲的《度过这冷的冬天》，曾在“孤岛”的音乐爱好者和业余合唱队中传唱，并流传到大后方和华中抗日根据地。当时为业余合唱队员的著名作曲家朱践耳，将陈歌辛手抄赠予的这首歌的钢琴伴奏谱，誊清后珍藏了几十年，成为一份珍贵的历史见证。

上海原有的戏剧演出基础和大批影剧界人士撤离投入抗战，给“孤岛”的戏剧音乐创作与演出提供了时机，国立音专的一些志同道合的同学们，与影剧界的朋友们合作，进行了多部戏剧音乐的创作演出。

陈田鹤（1911—1954）于1938年为阿英以魏如晦笔名所作话剧《桃花源》作曲，但这部以“桃花源”中人与前来劫夺的“东海猎户”抗争，暗喻抗日的话剧，陈田鹤在为之谱写了包括《桃源颂歌》、《荒凉的桃花源》（独唱）和《联合起来，保卫我们的土地》（四部合唱）等七曲后，即离开上海去重庆，未及完成部分便由钱仁康（1914—　）接手续成，并为全部音乐配器，于该年由大钟剧社以“配乐话剧”的形式上演。

张昊（1912—？）于1939年为蔡冰白编剧的正面表现上海爱国抗日斗争的歌唱剧《上海之歌》谱曲，在演出后于同年4月出版了该剧的简谱本。

《桃花源》的成功上演，促使钱仁康又于1939年为蔡冰白编剧的小歌剧《江村三拍》谱曲；这部由“序幕”、“渔歌”、“樵歌”、“犁歌”和“尾声”等构成，描写江南农村生活的剧作，采用了类似奥芬巴赫的《霍夫曼的故事》的形式，实为一部话剧加唱式的歌剧，仍由大钟剧社于翌年初演出。

这部小歌剧创作上演的成功，更鼓舞了谱曲者和参与的音专同学们，钱仁康在1939年至1940年间，再为蔡冰白编剧的《大地之歌》谱曲；这部借描述渔民反抗海霸勾结海盗入侵，而暗喻抗日斗争的四幕剧作，采用了西洋大歌剧 Oprea 的形式，音乐贯穿全剧，管弦乐队始终烘托歌唱和刻画人物思想感情，对话综合运用宣叙调与说



■图 10－5

白，主要唱段则不用西洋形式的咏叹调，而用民歌风味的歌曲，实为首部中国式的大歌剧。此剧男女主角由音专声乐组的同学和几位知名话剧演员担任，1940 年底到 1941 年初公演，尽管由于歌剧内容暗喻抗日而受到租界当局压力，在演出四场后即停止，但还是起到了鼓舞上海市民爱国热情的作用。

上海“孤岛”时期多种形式的戏剧音乐创作，本来可以为“五四”时期即已开始的中国新歌舞剧创作增添成果和经验，却由于当时战乱的环境和太平洋战争爆发后上海“孤岛”时期的结束，而不可能再继续下去；上面列举的这些剧作的完整乐谱和演出资料，也都没有得到保存，给今天的研究和准确叙述带来困难。

沦陷后的上海，在新的音乐创作方面取得重要进展的，当数丁善德（1911—1995）。他在创办和主持私立上海音专的同时，于1941年转攻作曲，向当时在上海的犹太—德籍作曲家弗兰克尔（Wolfgang Franckeal）重新扎实学习了全部作曲理论课程，并于1945年春，创作了他的第一部作品——钢琴组曲《春之旅》。这部由《待曙》、《舟中》、《杨柳岸》和《晓风之舞》四首短曲构成的钢琴组曲，作者自称："表面上是描写春天旅行的人们，实质反映了当时中国人民盼望抗战胜利迎接新的春天的迫切心情。"①全曲写得质朴洗练而又大胆新颖，显示了作者的创作才华和独特的创作个性，特别是其中的《晓风之舞》，以一系列小二度平行下行的手法，而又以犹如锣鼓声的节奏型，描绘迎来光明、欢呼胜利的热烈场景，新颖而又隽永。

谱10－19：《晓风之舞》开始

乐10－18：《晓风之舞》（全曲）



① 丁善德的音乐创作——回忆与分析.上海：上海文艺出版社，1986(1).第10页

丁善德的音乐创作持续到中华人民共和国成立后的很长时期，作为中国近现代音乐史上又一位多产作曲家，贡献了多种体裁的诸多佳作；《春之旅》只是他初涉音乐创作后，为迎接抗战胜利而奏响的第一声。

第四节　国统区的音乐

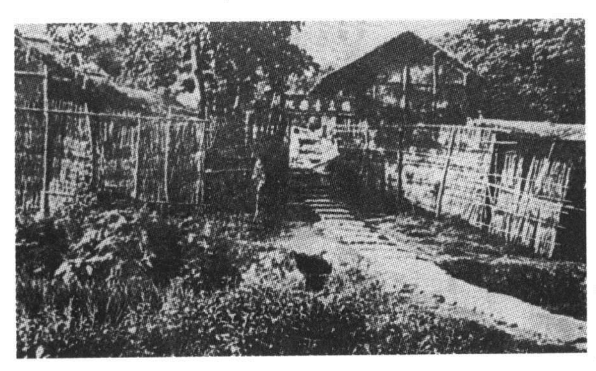
从 1938 年 11 月抗日战争进入相持阶段，到 1949 年 10 月全国解放，由国民政府管辖的区域，经历了作为国共合作抗战的大后方，以及在第三次国内革命战争时期又成为反蒋民主斗争的第二战场的复杂过程。在这充满着各种政治文化力量波谲云诡般反复搏斗较量的地区，由于信守着爱国、民主、科学方向的许多音乐家的坚持努力，中国的新音乐文化，从音乐教育、音乐理论研究、音乐创作到相应的音乐活动等，都有新的重要进展。

一、国统区的音乐教育与新音乐运动略况

全面抗战开始以后，原来在上海、北平等地的一大批音乐教师和音乐工作者纷纷撤离投入抗战，其中不少人来到了以当时国民政府所在地重庆为中心的大后方各地，这在一定程度上为抗战中的中国音乐教育重新布局和相关音乐活动的开展提供了条件。

原于 1934 年 5 月设立的国民政府教育部音乐教育委员会，在抗战爆发后一度停顿，至 1938 年 10 月在重庆重组，并于翌年 4 月再次改组时，决定编刊以音乐教育为主要内容的《乐风》月刊：但当 1940 年 1 月，《乐风》创刊号出版后，就因刊载有介绍中国共产党领导的解放区延安《鲁艺音乐系近况》一文，即被教育部下令停刊（翌年 1 月复出新 1 卷第 1 期）。这一事例表明在国共合作抗战的同时，仍存在着或明或暗的激烈斗争；而国统区的音乐教育和音乐活动，也实际形成了由国民政府设置管理的和由中国共产党影响下的社会各方进步音乐力量推动进行的，既有合作又有斗争的两条线索。

1939 年秋，教育部组成筹备委员会拟建“国立音乐院”，于 1940 年 11 月 1 日在重庆青木关正式成立，自开校到 1943 年间，谢寿康、顾毓琇、杨仲子、陈立夫等，先后被委任为未到任的或代理的与正式的院长；1943 年 8 月以后，吴伯超被正式任命为院长，一直主持院务。该院分国乐、理论作曲、声乐、键盘乐器、管弦乐等五组，并设实验管弦乐团，拥有来自战前上海国立音专等校的诸多知名音乐家任教，成为抗战期间成立的师资力量最强的最高音乐学府。（图 10－6，重庆国立音乐



■图 10－6

院院址门口）

在此之前，还有隶属于国民党中央军事委员会的中央训练团，于1939年11月在重庆成立音乐干部训练班，设声乐、理论作曲、键盘乐器等课，共办三期，并招收军乐学生一班，至1942年撤销；在音干班的基础上，于1943年1月，在重庆松林岗成立了国立音乐院分院，由戴粹伦任院长，学制分为专学声乐、钢琴、理论作曲、小提琴的五年制本科，以声乐、钢琴、理论作曲为重点而兼学其他专业课的三年制师范科，其师资多数是上海国立音专的师生，从而成为与国立音乐院既合又分的又一所高等音乐学府。在同一时期，又有在1939年7月后所办音乐师资训练班基础上，于1940年3月在福建永安成立的福建省立音乐专科学校，由蔡继琨为校长，设本科、师范专修科及选科，分理论作曲、声乐、键盘乐器、弦乐器、管乐器和国乐器六组，并续办音乐师资训练班；至1942年8月，教育部核准该校升格为国立福建音乐专科学校，先后以卢前（冀野）、萧而化、梁龙光、唐学咏为校长；该校也有聘自上海等地的较强音乐师资力量（其中包括多位因躲避希特勒迫害，流亡到上海的犹太裔外籍音乐名家），成为坚守在东南沿海地区，以重视音乐师资的培养为特色的一所高等音乐学府。

在上述三院校成立前后，国统区各地还陆续设置建设了多处国立、省立、私立的专业音乐与音乐师范的院、校、系、科、组等，例如：国立重庆师范学校音乐师范科、华南音乐院（1938年，九龙）、四川省立戏剧音乐学校、国立戏剧专科学校乐剧科、国立实验剧院（由1934年成立的“山东省立剧院”，于1940年7月迁至重庆，经教育部核准成立，设有音乐课程和管弦乐团与实验剧场，1942年改组为“国立歌剧学校”）、国立女子师范学院音乐系（1940年9月，四川江津白沙镇）、国立社会教育学院设艺术教育科音乐组（1941年8月，四川璧山）、福建私立华南女子文理学院增设音乐专修科（1941）、私立桂林榕门美专增设图画音乐系（1942）、广东省立艺术专科学校音乐科（1942年5月）、四川省立艺术专科学校音乐科（1942年8月，成都）、湖北省教育学院附设音乐教育人员训练班（1942年9月）、国立师范学院增设音乐专修科（1938年12月开办于湖南安化蓝田镇，故亦称“湖南蓝田师范学院”，于1942年迁溆浦增设此科）、军乐学校（1943年2月，由原中央训练团音干班的军乐训练班改建而成）、西北音乐院（1943年8月，西安）、国立湖北师范学院音乐系（1944年由省立改为国立，原在湖北恩施，后迁沙市）和私立华北音乐学校（1945年秋，济南）等。此外，在1938年11月至1940年1月期间，还进行了全国中小学音乐教学情形的问卷调查，据所收到的来自全国17省的1 081份回应调查表，当时有一千多所小学、中学、师范学校、职业学校和其他学校的学生207 086人，仍在课内课外接受不同程度的音乐教学；[①]这虽然是极不完全和时限不长期间的约计，却与上述专业音乐、音乐师范等音乐教育机构的设置一起，表明了可敬的音乐教育工作者们的努力，从而使中国的新音乐教

---

① 李抱忱.战时全国中小学音乐教学情形调查摘要.见：乐风.第1卷第1期，1940年1月

育能在战时状态下，得到维持和进一步的提升，并在偏远的内地得到一定程度的普及。

在音乐教育有所进展的同时，各种音乐团体的成立和音乐演出的增多，也使重庆等地的音乐生活空前地活跃起来。于1940年前后相继成立的国立音乐院实验管弦乐团、中华交响乐团和实验剧院交响乐团，除分别进行过不少演出外，于1941年3月5日和6日，在重庆举行了三大管弦乐团的联合演出，成为山城从未有过的音乐盛事。尤其是中华交响乐团，作为抗战期间成立的完全由中国的指挥家与演奏员组成的编制较全、水平较高的交响乐团，曾于1942年成立两周年时举行两场纪念音乐会，并由国际电台通过短波向美国播送演出实况，是为中国新音乐演出的首次记录。

由于之前抗日救亡歌咏的影响，群众歌咏也为教育部所关注。自音乐教育委员会重组时起，即委派担任社会组主任的应尚能，组织教育部巡回歌咏团，带领20多位男女团员，用汽车装着钢琴，沿成渝公路，在大小城镇作歌咏演出，并组织辅导当地歌咏团体。1941年3月21日，教育部在重庆举行有20多个大中小学学生合唱队参加的"千人大合唱"。翌年3月29日，又为推行"音乐月"活动，在白沙镇举行有六千多个学生歌手参加的号称"白沙万人大合唱"，到场听众达七万人以上。这些"千人"、"万人"的歌咏活动，所唱的大多是当时流传的抗战爱国歌曲。此外，教育部于1943年5月设"国立礼乐馆"，拟制订礼制和乐典，曾编纂出版《礼乐》月刊和征求乐典作品，并拟整编中小学音乐教材，是教育部为贯彻"复兴乐教"的思想而成立的研究机构，带有明显的复古崇雅的性质。

与此同时，国统区的民间进步音乐活动却因受到政府当局的种种限制，曾一度陷入低潮。为了改变这种状况，根据有关方面的安排，毕业于延安鲁艺音乐系的李凌，于1939年底来到重庆，会同原在重庆的赵沨和桂林的林路等人，联络其他新音乐工作者，创办了"新音乐社"，并于翌年1月编辑出版《新音乐》月刊（图10-7），建立了一个联系和推动国统区新音乐运动的阵地，展开了多方面的工作。

在国统区各地，无论是上述主要由政府当局设置建立的音乐教育机构和音乐团体中的师生与音乐工作者，还是原来作为抗战文化与群众歌咏组织工作的主力，而在此时受到政府当局解散、限制等威胁的各抗敌演剧队和新安旅行团、孩子剧团等的成员，以及由社会各方面在此前后推动建立的一些音乐教育机构和音乐团体中的成员，都成为新音乐社联络和给予支持的对象。其中广西省府所在地桂林，因地方政权对国民政府保持相对的独立性，使云集于此的文化人士，得到从事各种进步文化活动的较大空间，从而成为抗战时期西南大后方的文化名城；在这里，不仅由新音乐社创刊出版了《每月新歌选》，而且曾通过支持桂林青年团歌咏会的成立（1940年9月），主办"聂耳节"的纪念活动（1942年7月），以及支持于1944年举行的"西南剧展"等，使桂林成为了大后方新音乐运动的又一得到较大发展的基地。1939年7月，陶行知在重庆创办了从难童中招收学生的育才学校（图10-8，育才学校音乐组歌队），设音乐、戏剧、绘画等七个专业组，音乐组由贺绿汀为主任，由任光等执教，到1942年底，举行了有学生20余

人演奏演唱的首次音乐会，其音乐教学始终得到新音乐社的关注支持。



■图 10－7

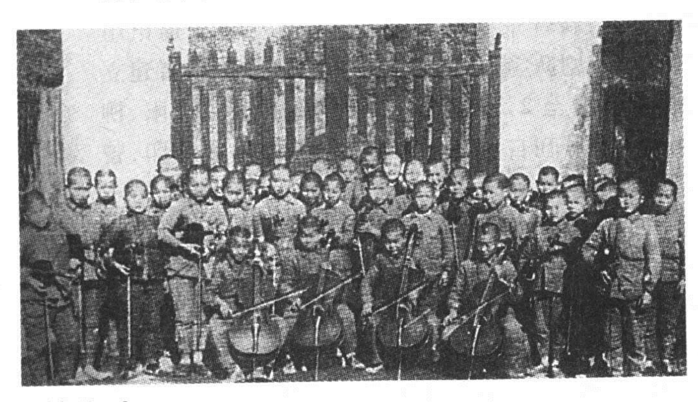


■图 10－8

在国统区一再出现反共高潮的形势下，新音乐社还通过成立音乐工作者通讯组和发展新音乐社社员等措施，同分散在各演剧队、宣传队和各地的新音乐工作者建立联系，其社员人数从最初的 200 多人，很快增至 2 300 多人，并先后在昆明、贵阳、柳州、桂林、曲江等地成立了分社。《新音乐》月刊自创刊后各期，也一再重版增印，曾达到发行 28 000 余份之多，成为国统区销量最多的音乐刊物之一。在政府当局于 1943 年 5 月勒令《新音乐》停刊以后，主编者被迫采取改头换面的办法，先是用“重庆中华交响乐团”的名义，以《音乐导报》和“丛刊”的形式，后又改用《音乐艺术》和《音乐副辑》等名称继续出版，同时还编刊了《音乐知识》等新的刊物，使《新音乐》月刊在实际上得到保持。与此同时，重庆《新华日报》于 1942 年 2 月 10 日至 9 月 13 日间，开辟《时代音乐》周刊专栏，在周刊于第 13 期停刊后，仍不时发表音乐方面的文章作品，用以支持受到国民政府当局压制的新音乐运动。尤其是 1944 年元旦，《新华日报》以“毛泽东同志对文艺问题的意见”为题，刊登了他的《在延安文艺座谈会上的讲话》的详细摘录，给国统区的新文艺、新音乐工作者以重要的理论支持。

1945 年 8 月 15 日抗战胜利后，国统区的音乐教育和社会音乐生活，又经历了再次布局和发展的过程。重庆青木关国立音乐院于 1946 年 9 月迁至南京复校上课。松林岗的国立音乐院分院则以“国立上海音乐专科学校”的名义，由重庆复员至上海，接收了伪“国立音乐院”和归并了“上海私立音乐专科学校”，在江湾原建校舍开学上课。国立福建音乐专科学校则于 1946 年 2 月，从永安迁至福州。其他许多原在沦陷区的和内迁的音乐教育机构，如国立北平师范大学音乐系、国立长白师范学院音乐系、国立北平艺术专科学校音乐系（原私立西北音乐院部分师生归并该校系）等，都于此时先后恢复或重组。在此时并有：由前广西省艺术师资训练班和私立桂林榕门美专合并而成的广西省立艺术专科学校设音乐科（1946 年 2 月）、私立中国艺术专科学校设音乐系（1946 年 10 月，济南），以及湖南省音乐专科学校（1947 年 9 月，长沙）等先后设立。而最为重要的进展是：台湾省回归祖国后，大陆的许多知名音乐家

先后去那里，与当地音乐家共同为台湾音乐的建设，展开了多方面的工作。1945 年 12 月，由蔡继琨等筹划创办的台湾交响乐团成立，包括管弦乐队、管乐队和合唱队，共 200 余人，为台湾有史以来第一个大型交响乐团，马思聪于翌年应聘为该团指挥；缪天瑞也在该团任职，并主编了抗战胜利后台湾的第一个音乐刊物《乐学》月刊。1945 年底，中华教育社在台湾设分社，针对日本人遗留下来的“皇民化歌曲”，编辑出版了《国民必唱歌曲集》，以清除奴化音乐的影响。1946 年 10 月，台湾省立师范学院音乐专修科在台北成立，至 1948 年改称音乐系，由萧而化、戴粹伦先后任主任，当时国立福建音专的不少毕业生到该系任教，台湾从此有了培养音乐人才的教育机构。此外，国立音乐院和福建音专等，都在 1945 年后创办了从小培养管弦乐队后备人才的“幼年班”，成为我国少年儿童专业音乐教育的新开端；尤其是因条件所限，不得不设在常州一座灵官庙里的国立音乐院幼年班，依靠吴伯超和黄源澧、廖辅叔、夏之秋、刘文英、盛雪以及王人艺夫妇等，在极其艰难中对幼年学生的悉心照应，培育了一大批优秀音乐人才。（图 10－9，重庆国立音乐院幼年班）



■图 10－9

为了适应抗战胜利后的新的局面，原在重庆的新音乐社迁至上海，于 1946 年 4 月成立了上海音乐家协会，并于 8 月续出《新音乐》月刊，这里渐成新音乐运动的新中心。而在原大后方各城市和北平、天津、武汉等地，也部署或建立了新音乐的工作阵地，先后在那里成立的新音乐分社，陆续出版了《新音乐》月刊或丛刊的重庆、昆明、华南各版。在重庆，于 1946 年 2 月成立了“中国诗歌音乐工作者协会”。直到 1947 年底，国统区保持着 600 多个新音乐的工作据点。当第三次国内革命战争临近胜利，国统区的反内战、反饥饿、反迫害的民主运动一浪高过一浪的时候，这里成了配合人民解放军在各战场打击敌人的反蒋民主斗争又一条战线和第二战场。新音乐工作者在发动组织民主歌咏运动中，起了重要作用。1946 年 1 月 5 日，在重庆举行的追悼人民音乐家冼星海的“纪念演奏会”上，由周恩来倡议成立了“星海”、“民主”两个合唱团，并先后在昆明、北平等地成立分团，成为当时最有影响的民主歌咏团。随着民主斗争的发展，群众歌咏团体在各地不断涌现，据不完全统计，仅上海一地，在最盛时就有 300 多个歌咏团，遍及大中小学师生和银行、百货、交通、水电、纺织等行业的职工。在北方，北平、天津、唐山等地的学生歌咏团体，联合组织了“平津唐新音乐歌咏联谊会”，出版会报，举行过多次大规模的歌咏演出。群众歌咏在历次民主斗争所起的作用，可以用千方百计镇压

民主运动的当权者惊恐万状地说的一句话来加以反证，他们面对着声势浩大的民主歌声，心惊胆战地发出了“不怕你人多，只怕你唱歌”的哀鸣。在这一与之前的抗日救亡歌咏运动规模相当的民主歌咏运动中，也实现了“外来工作者与地方工作者”（即从大后方来的和原在收复区的）和“出身学院的与从实际工作中长成的”这两个方面音乐工作者的团结。国立音乐院和国立上海音专的师生，其中不少人逐渐加入到民主斗争和新音乐的行列中来。向往解放区的革命文艺与音乐，以解放区音乐工作者为榜样，开展学习民间音乐的活动，为民主斗争创作歌曲和投身于群众歌咏工作在这些院校的进步师生中成为风气。国立音乐院的学生，在重庆时就成立了“山歌社”，这时更加活跃，参加者曾达 80～90 人之多，他们经常进行民歌的收集、整理、改编和演唱，编印了《山歌》、《山歌通讯》等报刊专栏和壁报与油印刊物，得到他们的老师江定仙、陈田鹤等的支持，编印了将一些民歌编配以钢琴伴奏或编成合唱的《中国民歌选辑》，并在集体研究的基础上，写成了《五声音阶及其和声》这样的专著。这是新音乐运动和民主歌咏，在原来左翼音乐与抗日救亡歌咏运动基础上的新发展，体现了一切爱国民主进步的音乐力量，共同为中国新音乐的建设作贡献的积极趋势。

发展新音乐队伍的另一种方式，是通过自办音乐学校和从歌咏运动中培养新音乐干部。1946 年 11 月，新音乐社在上海创办“私立中华音乐院”，因每逢星期天上课，故亦称“中华星期音乐院”，分作曲、声乐、提琴、钢琴等组，由李凌、马思聪、张文纲等主持。翌年 4 月，新音乐社在香港又建同名学院，马思聪为院长，李凌、赵沨为副院长主持院务，分作曲、声乐、器乐三系，学制四年，学生大多来自香港各工会的音乐骨干和学校音乐教师，第一期学生就有 40 余人，第二期学生聚增，又添设普通班。在群众歌咏活动中选拔和培训新音乐骨干，也成为重要方式，仅上海一地，由新音乐社和上海学联等发动组织的各歌咏团中，就先后培养了 500～600 个学生歌咏干部。在临近解放时，各方面的新音乐力量汇成雄壮的队伍，高唱着《我们的队伍来了》、《太阳一出满天红》等歌曲，迎来了与解放区音乐队伍的胜利会师。①

二、关于“新音乐”及其民族形式的讨论和相应音乐理论著述

国统区音乐的复杂进程，也体现在有关的音乐理论批评的进行方面，其中，以《新音乐》为主要阵地的关于“新音乐”及其民族形式问题的讨论，产生了较大影响。

早在 1936 年提出的“新音乐运动”，由于抗战进入相持阶段以后群众歌咏一度沉寂，使一些人对它的前途产生疑虑，也有人对某些以“新音乐”名义的偏狭作为提出质疑；为此，《新音乐》月刊从其 1940 年 1 月的创刊号起，连续发表了李绿永（李凌）的《新音乐运动到低潮了吗？》、《略论新音乐》、《我们应该怎样来理解新音乐与

---

① 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集．1949 年 7 月（以上关于国统区新音乐运动的叙述，参阅李凌在“中华全国文学艺术工作者代表大会”期间所作的专题发言：国统区的新音乐运动。）

新音乐运动》和赵沨的《中国新音乐运动史的考察》、《释新音乐》，以及陈原的《我们需要研习新音乐运动的历史》等文章。这些文章按照毛泽东的《新民主主义论》关于中国新文化的观点，对“新音乐运动”作重新界说，认为应以是否有反帝反封建的思想内容，以及是否符合民族的科学的大众的新文化方向，来区别音乐的新与旧，在一定程度上对1936年时提出“新音乐运动”的不无偏狭的解释有所端正；但同时也对某些引起争议的文章，作了不尽符合事实和作者原意的指斥，从而成了中国近现代音乐史上一桩至今各执一词的“公案”。[①] 而这些文章对于在国统区重新树起新音乐运动的旗帜，仍有积极的意义；提出善意质疑的文章作者，也曾在新音乐社于桂林举行的“聂耳节”期间，与新音乐社的代表共同表达了团结合作的愿望。[②]

更具学术性的，是对于新音乐的民族形式问题的研讨。1938年10月，毛泽东在《中国共产党在民族战争中的地位》[③]一文中，发出了创造“新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的号召，文学艺术界由此展开了关于新文艺的民族形式问题的讨论；《新音乐》月刊、《每月新歌选》、《中苏文化》和在延安编辑而在国统区印行的《文艺战线》等刊物，也先后发表了《论中国音乐的民族形式》（冼星海）、《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》（贺绿汀）、《中国音乐的民族形式与利用旧形式》（龙文）、《民歌与中国新兴音乐》（冼星海）、《论新音乐的民族形式》（绿永）、《音乐的民族形式》（赵沨）和《向着民族新音乐的道路前进》（光未然）等文章。针对抗战以来的新音乐实践中，有的人痛感于“西洋化”的脱离群众，而一味强调利用旧的民间形式，满足于进行“旧瓶装新酒”式的填词歌曲创作，以至完全抹煞了“五四”以来一切新的音乐形式的创造；有的人则又以西洋音乐远较中国音乐进步为理由，完全否认欧化倾向的消极影响，而忽视新音乐的民族形式的创造；这些文章指出：不应该把民族形式理解为“新国粹主义”，以至完全限制在旧形式的圈套里；也不应该纯粹模仿西洋，走他们走过的现成的路，以至变成不中不西，失去了中国的民族性。在既反对一味利用旧的民族形式，也反对完全模仿西洋音乐形式的同时，这些文章强调应该深入开掘中国民族音乐的宝藏，包括接受“五四”以来新音乐传统中利用民族音乐形式的成果和经验；也适当的融合外来影响中的新鲜因素，从而创造出足以表现中国作风和中国气派，又为人民大众所喜闻乐见的新的民族音乐形式。提出上述主张的作者，有的人以自己的研究所得，对中国传统音乐的艺术特点与发展规律等作了具体阐释；从中可以看到新音乐的实践，在认识自己民族的音乐传统方面已有了长足

---

① 参阅：陆华柏．与中国现代音乐史有关的一篇资料性文章及其所引起的问题的回顾．见：音乐艺术．1985年第2期；李凌．旧题新论．见：音乐艺术．1985年第4期；陆华柏．读李凌同志（旧题新论）有感．见：上海音讯．1986年第3期。

② 参阅：戴鹏海编．陆华柏音乐年谱．桂林：广西艺术学院，1994（1）．第40、41页对此的记载。

③ 毛泽东．中国共产党在民族战争中的地位．见：毛泽东选集（合订一卷本）．北京：人民出版社，1964（1）．第507—524页

的进步。

同新音乐的民族形式问题相关的音乐理论研究，在这时也有丰硕的收获，主要体现在杨荫浏的音乐理论著述方面。

杨荫浏（1899—1984）是一位具有贯通中西古今的广博学识，又有丰富的音乐实践经验的中国音乐学大师（图 10－10）。他在担任重庆国立音乐院国乐组教授兼研究室主任期间，于 1942 年 7 月至 1944 年 1 月，在《乐风》双月刊上连载发表了《国乐前途及其研究》一文，[1]以深邃广阔的学术视野，提出了对于中国民族音乐（即他所称的国乐）发展前景和关于中西音乐关系问题的意见。他首先指出中国国乐遗产极其丰富的事实，认为“从纵的方面说，我国有史以来，凡有音乐价值的记载、著作、曲调、器物、技术等，都是国乐范围以内所应注意的事实；从横的方面说，中原以及边地各省各市各村各镇的音乐材料，和曾与、正与、将与本国音乐发生关系的他国音乐的材料，也都是国乐范围以内所应注意的事实”；而他又认为“国乐的独到的价值，必须在与世界音乐公开比较之后，始能得到最后正确的估计，国乐的充分发展，必须在与世界音乐经过极度融化之后，才能达到它应有的程度”，这也就是以放眼世界的宽阔视野来看待中国国乐，从中西音乐融合的历史必然性来看待中国国乐。更为深刻的是，杨荫浏看到了中国国乐“若再不准备，便只有让整个世界音乐逐渐地来淘汰或排挤了这仅存的一些国乐成分”的危险前景，在清醒地权衡了世界音乐与国乐之间的“力量对比”以后，强调地发出了应该给予国乐以特殊的“过度（即格外）注意”的呼吁，并由此对新音乐的创作者的中国传统音乐修养，提出了极严格的要求；又为解决极其复杂的国乐问题，提出了对国乐的历史与现实进行全面研究的构想。杨荫浏自己则以其长期研究所得，在 1944 年 1 月写成了《中国音乐史纲》，以提纲分目的体裁，论述了自公元前 3300 年到公元 1911 年中国音乐文化的发展史，其内容包括音乐思想、各时期产生的音乐和乐器、音韵学与诗词歌曲的关系、汉族对外族音乐的吸收和乐律学的成就等，成为自王光祈的《中国音乐史》问世以后，内容更为完备和论述更为精当深刻的中国音乐史学巨著。杨荫浏对于中国国乐的研究和中国音乐史学的撰著，还持续到 20 世纪 80 年代，取得了更巨大的成就。



■图 10－10

三、国统区的音乐创作

抗日战争相持阶段开始以来国统区的音乐创作，居于主流地位的，是为坚持抗战

① 杨荫浏. 国乐前途及其研究. 今见：张静蔚编. 搜索历史——中国近现代音乐文论选编. 上海：上海音乐出版社. 第 268—284 页

和争取民主而歌咏乐奏的各类声乐器乐创作，挺立在爱国民主斗争第一线的一些作曲家，贡献了不少优秀作品，其中包括有些作曲家（如：马思聪、谭小麟等），在诸多前所未曾或较少涉足的创作领域，有新的开拓的作品。

（一）以坚持抗战、争取民主为主要内容的音乐创作

国统区的音乐创作，同音乐实践的其他方面一样，是在国统区交织着各种政治文化力量既合作又较量的氛围中发展起来的，因此，不论是题材内容和体裁形式的选择与创造，还是创作技法和音乐风格的运用与营造等，都形成了自己的特色。

艺术歌曲在国统区的特殊氛围和具有一定的演唱条件下，继续成为一些作曲家致力的一种声乐体裁创作样式，尤其是从抗战的苦难生活中吸取题材和创作灵感，成为这一时期此类创作的一大特色。其中，贺绿汀于1939年春在重庆，为流寓内地的东北作家端木蕻良的自由体诗所谱《嘉陵江上》，以类似于歌剧中的咏叹调与宣叙调相结合的手法，写成了一首既富于抒情性，又带有戏剧性的艺术歌曲，倾诉了对被敌人侵占的故土家园的思念和流亡徘徊在异乡的哀伤，并表达了收复失地、打回老家去的坚强决心，成为国难题材艺术歌曲的经典之作。

谱10－20：《嘉陵江上》开始18小节

乐10－19：《嘉陵江上》



此类以怀念沦陷中的家乡寄托爱国情思的艺术歌曲，还有夏之秋的《思乡曲》和张定和的《嘉陵江水静静的流》与《江南梦》等，其中，作者于 1939 年所谱《思乡曲》，是一首情真意切的变化分节歌（首尾两段相同而中间两段各在伴奏和调性与音调上作变化），抒发了游子对陷于炮声火光中的故乡的深深眷恋之情，堪称歌曲的"静夜思"。

此外，汪秋逸以《淡淡江南月》、《夜夜梦江南》、《烟雨漫江南》三首歌曲构成的组歌《江南三曲》，虽然没有编配以艺术歌曲形式的钢琴伴奏，其第三曲还采用了轮唱、合唱的形式，而其委婉细腻又清新可咏的歌声，也成为怀乡题材抒情歌曲的代表作，曾传唱一时。

借古典诗词抒发抗日情怀，或向抗战英烈献上悲壮的悼歌，以及表现男女情爱亦紧扣抗战的主题，也是这时艺术歌曲创作的又一特色，前者如：应尚能的《无衣》和林声翕的《满江红》，以及应尚能与江定仙以同一歌词所谱两首《国殇》等；后者如：贺绿汀的《阿侬曲》、刘雪庵的《柳条长》（一说赵启海曲，刘雪庵作钢琴伴奏）、沙梅的《岂有这样的人我不爱他》、张文纲的《牧羊女》和黄友棣的《杜鹃花》等。在这些作品中，有的是以英雄气概的进行曲，借古典诗词之"酒杯"，浇胸中渴望抗敌之"块垒"（《无衣》和《满江红》等）；有的则以民歌风的调式与抒情音调，表达具有烽火年代特征的情爱（《阿侬曲》和《柳条长》等）；而不论是哪一种题材的艺术歌曲，几乎都染上了战时的色彩，都倾向于体现阳刚之美，这应该是抗日战争的时代所赋予的特色。

合唱歌曲创作为适应于国统区一些专业性较强的合唱团体的需要，在这时也有较大的发展，并且在创作技法与合唱样式等方面，都有所提高和创新。在这方面，仍然是由贺绿汀在国统区时谱写的一系列合唱作品，首先做出了创造性的贡献，其中，特别是他于 1940 年为影片《胜利进行曲》所作一首插曲——无伴奏合唱《垦春泥》，运用了带有调式特征音的湖南民间音调，以热情爽朗的旋律，交织以轻快有力的劳动吆喝声的合唱，表现了抗战军民合作垦荒的欢乐场面，是民族风格合唱曲的珍贵收获。

谱 10－21：《垦春泥》

乐 10－20：《垦春泥》




种出棉花白满畦哟，咳哟 咳哟！咳哟 咳哟！
咳 呀。
咳 哟！种出杨柳好遮荫 哪，种出谷子好防饥。
嗨！咳哟！咳 呀
种出自由无价宝 呀，不分高来不分低哟，不 愁食来不 愁
不 愁
种出自由无价宝 呀，不分高来不分低哟，咳哟 咳哟！
低，咳 呀咳哟！咳 哟
衣。哪怕敌人波浪涌 呀。我们结成一道铁长堤，
衣，
咳哟 咳哟！哪怕敌人波浪涌 呀。我们结成一道铁长堤，
欢 欢 喜 喜 不 分 离。咳！
欢 欢喜 喜 不 分离。咳！
咳哟 咳哟！咳哟 咳哟 咳！
咳哟 咳 呀 哈咳哟！咳 呀 哈咳！

与《垦春泥》同一歌词，而由李抱忱谱曲的《农歌》，虽不如贺绿汀的作品著名，却也因采用五声性商调，而颇具民族风味。在这时产生的合唱曲中，还有张文纲的混声四部合唱《壮士骑马打仗去了》和江定仙与陈田鹤各以《诗经》的不同诗篇谱写的混声四部合唱《呦呦鹿鸣》与《蒹葭》等，也都各具特色。

在国统区有多位作曲家，采用中国历史上的千古名篇岳飞的《满江红》词，有的以原传唱曲调编配以艺术歌曲的钢琴伴奏或编为合唱曲（如：刘雪庵、陈田鹤和范继森等所编），有的则为原词谱写新曲（如前述林声翕以及郑志声、沈知白等所谱），其中尤为突出的是郑志声（1903—1941）于留法归国后，为岳飞《满江红》词所谱以管弦乐队伴奏的混声合唱曲，曾于1941年4月的在渝三大管弦乐团联合演出时，由他自己指挥作首演，获得极大的成功。这是一部气势壮阔、规模宏伟的合唱精品，其复杂多变的合唱织体与复调运用，以及中部赋格段各声部音程关系突破成规的处理，都为了体现民族气派；有论者认为“这部作品所体现的爱国热情的强度与深度，在当时的中国音乐中罕有其匹”。①

注重于运用复调手法写作的爱国合唱曲，当数吴伯超于1938年所作《中国人》为最著称，这是以明代抗倭名将戚继光、俞大猷的英雄事迹，激励人民奋起抗日夺取胜利的民族正气歌；全曲以音调高亢、节奏急促的主题开始，而接以各声部的相继进入，犹如登高一呼则抗战队伍从者如云；在以强大声势呈示主题后，作者创造性地将欧洲古典器乐曲式结构中的三声中部（Trio）运用于本曲，以女高音、男高音、男中音的三重唱所构成的三声部赋格段，与前后两部分的音乐形成鲜明的对比；第三部分却只再现了主题的部分节奏音调，而变为主和弦的分解进行，犹如胜利的鼓角齐鸣，而令人为之振奋。继《中国人》之后，吴伯超还谱写了复调写法更为繁复的赋格合唱曲《祭阵亡将士诔乐》，以及以郭沫若所译歌德诗谱写的女声四部合唱曲《暮色》等，但都没有如《中国人》那样，能够得到广泛演出和在国内外产生影响。

大型合唱曲的创作，在冼星海的《黄河大合唱》等作品的影响下，在国统区也形成了创作的热潮。除了马思聪在这时连续写作了四部大合唱之外（见后文叙述），还有：陈田鹤于1939年5月初开始，以卢前所作歌词谱写清唱剧《河梁话别》，至1944年始告完成，而于抗战胜利后的1946年，才在南京演出。陆华柏则于1942年和1944年，谱写了纪念屈原的清唱剧《汨罗江边》和以历史传说为题材的清唱剧《大禹治水》。这些作品都与黄自的清唱剧《长恨歌》一样，是借中国历史上的人物和故事，而表现热爱中华民族的强烈情感。较为群众化的大型合唱曲，则有舒模、孙慎、费克等人，为瞿白音等所作长篇颂唱诗《岁寒图》所谱同名合唱组歌，以及陆华柏的《“挤购”潮大合唱》等。前者以1944年国民党军队在湘桂战役

① 陈志昂.抗战音乐史.济南：黄河出版社，2005(1).第107页

中大溃退为背景，以所反映的事件情节结构全曲，通过《哀金城江》、《疲劳的憧憬》、《将军，让我们永远跟着你》、《炸桥》、《没有终点的长征》、《遥望家园》、《将军泪》和《屠场葬礼》等段落，以独唱、齐唱、合唱和朗诵与戏剧表演的形式（其中多数是合唱形式），描绘了遭受日寇驱赶的百姓凄惨情景，对反动派祸国殃民的罪行，作了揭露和控诉；音乐写得悲壮惨烈，具有叙事性和戏剧性的特点。后者是陆华柏于 1948 年 11 月，为反映蒋家王朝垮台前强行使用“金圆券”，而给人民造成巨大灾难而作，曾由湖南音专师生在长沙举行的音乐会上演唱多次，反映强烈，犹如给祸国殃民的反动派唱响了送葬曲。

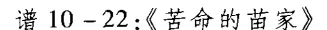
由于当时以重庆为中心的进步戏剧活动十分活跃，尤其是郭沫若的一系列历史剧的创作和演出产生了巨大影响，因此，也带动了戏剧音乐的创作。其中，以刘雪庵为郭沫若的话剧《屈原》所作的配乐，黎锦晖为郭沫若的话剧《虎符》谱曲配歌，以及张定和、明敏为郭沫若的话剧《棠棣之花》所作插曲和配乐，较为突出；后者共有 11 首插曲，采用了独唱、重唱、齐唱、合唱等多种形式，音乐对于剧情的发展和人物感情的表现，起了渲染和烘托的作用。此外，还有应尚能为顾一樵编剧、梁实秋作歌谱写的《荆轲插曲》等。作为歌剧的作品，在这时也有任光的五幕歌剧《洪波曲》，王洛宾的二幕歌剧《沙漠之歌》，以及黄源洛的二幕歌剧《秋子》等。尤其是《秋子》，是继钱仁康的《大地之歌》之后，又一部以 Opera 的形式谱写的大歌剧，于 1942 年 1 月 31 日至 2 月 6 日，由专门组建的“中国实验歌剧团”，以国立音乐院两位高才生、女高音歌唱家张权和男高音歌唱家莫桂新分饰女主角与男主角，在中华交响乐团、国立音乐院与实验剧院 30 多位乐师组成的管弦乐队伴奏下，在重庆演出，轰动了山城，此后，又于 1943 年 1 月 19 日至 2 月 3 日，再次在重庆演出。黄源洛后来还创作了三幕抒情歌剧《苗家月》、四幕小歌剧《牧童村女》、三场古典歌剧《普罗米修士之被困》和四幕轻歌剧《牛郎织女》等，但都未能演出；而他作为执著地探索中国新歌剧发展之路的一位作曲家，尤其是他的《秋子》，作为中国新的戏剧音乐创作的一部成功的重要作品，是不应被忘却的。

随着抗日战争后期国统区反蒋民主斗争的展开，音乐创作也从原来共同为坚持抗战而高歌，改变为多方面地反映国统区人民的苦难生活和爱国民主要求；这时，群众歌曲又成为许多作曲家所致力的主要体裁形式。在这时产生的，主要有以下四类歌曲：

第一类，是反映国统区人民苦难生活的歌曲。

这是用歌曲形式记载下来的国统区人民的血泪账和控诉书，例如：表现在地主恶霸、贪官污吏的压榨下，农民“黄泥满脸泪汪汪”，“心头压了一块磨”的《农民苦》（孙慎）、《江南新唱》（久鸣）和《农村对唱》（宋扬），表现国民党拉夫抽丁、大打内战、造成人间惨剧的《他们不要瞎子去当兵》（嘉工）、《玫瑰花为谁开》（李善）和《上坟》（宋扬），表现国统区物价飞涨、经济崩溃，造成小民难活、充满怨愤的《王小二过年》（舒

模)、《菜里少放一点盐》(宋扬)和《俩口子对唱》(宋扬),以及喊出老百姓愁苦悲愤的《怎么过得下去》(灾人),等等。这些常常以苦难生活深受者的口吻唱出切肤之痛的歌声,大多采用同所描写的生活有直接联系的民间音调,从而使其更有真情实感。如:宋扬所作的《苦命的苗家》,就采用了苗族民歌的音调和风格,以至后来被当作苗族民歌到处传唱。


谱 10－22:《苦命的苗家》



第二类,暴露和讽刺反动派腐朽丑恶的歌曲。

这是本时期国统区群众歌曲创作最重要的收获。由于行将崩溃的蒋家王朝,到这时已腐败得臭不可闻,人们已不屑于将其作为一种政治力量,而希望通过嬉笑怒骂、冷嘲热讽来表示对他们的最大轻蔑,诅咒其更快的灭亡;又由于以讽喻、影射和迂回曲折的表现手法,便于避开白色恐怖的罗网,把作品传播开来;所以在这一时期国统区的文艺创作中,便涌现了许多政治讽刺诗、讽刺戏剧和漫画作品。讽刺歌曲的创作,也是在同样的情况下发展起来的,并形成了具有独特风格的一种歌曲体裁。

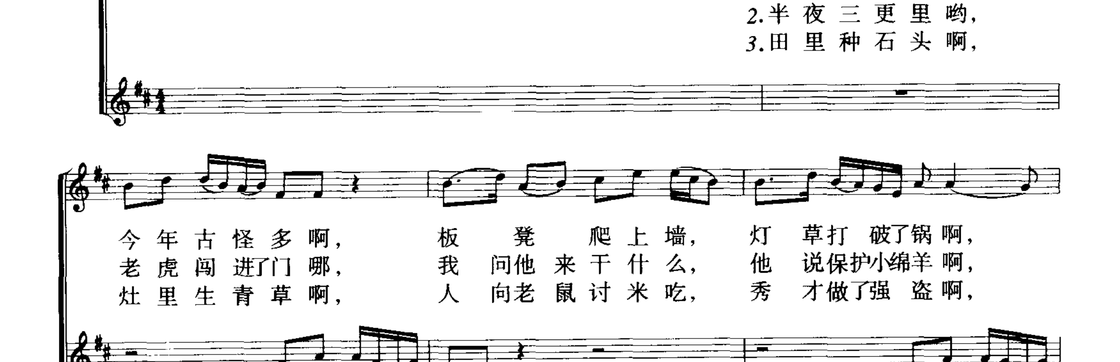
数量众多的讽刺歌曲,触及到国统区社会现实的各个方面。有的以漫画的笔法,描绘人鬼颠倒、良民受难的社会众生相,如:《古怪歌》(宋扬)、《五块钱》(费克)、《活不起》(董源)、《薪水是个大活宝》(杜鸣心)和《黄鱼满天飞》(舒模)等;有的用讽刺喜剧的格调,揭露蒋家王朝的政治丑行,如:《木偶》(乃冲)、《猴戏》(董源)、《猢狲》(伍雍谊)和《张百万》(舒模)等;有的嘲骂反动派的无耻卖国和美帝国主义的野蛮侵略,如:《USA 赞》(徐守廉)和《滚你妈的原子弹》(舒模);有的斥责特务打手的卑

劣行径，如：《狗仔小调》（桑桐）等；还有以怒骂和叙事的形式，斥责和揭露黑暗现实，如：《你这个坏东西》（舒模）和《茶馆小调》（费克）等。

讽刺歌曲可以说是歌曲中的“杂文”，表现手法不拘一格，多种多样。有的歌曲的歌词，以皮里阳秋的笔法，勾画出荒唐、反常的社会现实，它的音乐也常采用诙谐戏谑的手法，具有嬉笑怒骂皆成文章的特点，这是最典型的一种讽刺歌曲。如：

谱 10－23：《古怪歌》前 9 小节

乐 10－21：《古怪歌》





还有《五块钱》，通过“五块钱的钞票满地抛”的反常现象，对当时通货膨胀、物价飞涨，作了淋漓尽致的揭露，音乐以类似“莲花落”的数板节奏，曲调口语化，似乎平淡无奇，却透露出见怪不怪的讽刺意味。《黄鱼满天飞》则揭露投机商人满天飞，“金条法币美金票，跟着黄鱼坐飞机到处跑”的腐败现象，伴唱部分出现描写算盘“ti ta”响的固定音型，使人联想到贪官污吏、投机商人的贪得无厌，产生了强烈的讽刺效果。

还有一种讽刺歌曲，把冷嘲热讽和斥责怒骂结合了起来，表现出摧毁丑恶现实的巨大力量，可以说是“愤怒的讽刺歌曲”，最有代表性的就是《你这个坏东西》。

谱 10－24:《你这个坏东西》首段

乐 10－22:《你这个坏东西》



这首歌曲表面上骂的是囤积居奇的奸商，而其矛头实指所有“坏东西”的总根子——国民党的反动统治，从而在歌唱时能产生一种指桑骂槐的讽刺效果；歌曲从怒斥和诅咒的语调中提炼出具有说唱意味的旋律，又将说唱音调和垛句，同战斗性的群众歌曲的节奏结合起来，造成指着“坏东西”的鼻子历数罪行尽情痛骂的效果，其写法颇具独创性。

用说唱叙事歌的形式写成的讽刺歌曲，以《茶馆小调》为代表。这首歌曲通过茶馆里贴出“莫谈国事”的告示，众茶客喧嚷声浪中仍高谈国事大发牢骚，吓得胆小的老板劝说别招惹麻烦，反而引起众茶客发出将这不让说话的根子“从根铲掉”的怒吼。全曲以说唱叙事歌的笔法，有层次地展现茶馆的生活场景和简单的情节，又刻画了茶馆老板胆小怕事的形象，并把说唱风格同群众歌曲结合起来，在歌曲的最后部分唱出了战斗的歌声。

谱 10－25:《茶馆小调》首段

乐 10－23:《茶馆小调》

长 工词
费 克曲

民谣风 不快不慢





第三类，是正面表现民主战斗和鼓舞人民群众斗志的歌曲。

这些歌曲大多产生在民主斗争的火线上，例如：《团结就是力量》(卢肃)①、《民主是哪样》(孙慎)、《我们反对这个》(昆明学生)、《跌倒算什么》(舒模)、《起来！把美军赶出去》(肖索)和《凶手你逃不了》(唯民)等。音调铿锵有力，结构短小精悍和具有强烈的鼓动性，是这类歌曲的共同特征。如《团结就是力量》在一个号角似的音调基础上引申发展，以反复出现的大跳音程和具有顿挫感的短句，以及强调的重音等，表现出摧枯拉朽般的力量。《民主是那样》也是用一个基本音调，通过反复、模进和节奏变化加以发展，使它的主题思想“民主是一杆枪”、“民主是一个宝”得到强调，又巧妙地把民间风格的音调“群众歌曲化”，成为具有鲜明民族特点的战斗歌曲。尤其是《跌倒算什么》，是在同反动派面对面斗争中创作出来的，从它斩钉截铁似的短促乐句、宣誓式的音调、环回反复的结构和中间出现的蕴含欣慰感情的抒情旋律中，可以看到一个铁铮铮的民主战士在昂首挺胸地前进。

谱 10－26：《跌倒算什么》

乐 10－24：《跌倒算什么》



① 卢肃所谱《团结就是力量》，原为晋察冀解放区一同名小歌剧的终场齐唱曲，作于1943年秋，而传到国统区，成为民主斗争中广泛传唱的一首歌曲。



第四类,是表现对解放区、新中国的向往和歌唱民主队伍团结的歌曲。

由于当时新中国已在望,解放区的强大影响已似朝阳照耀,民主队伍也日益壮大,所以这方面内容的歌曲也很多,例如:《山那边哟好地方》(菩萨,即罗忠镕)、《唱出一个春天来》(任策)、《自由幸福的新天地》(胡均)、《春之歌》(陈良)、《春之舞歌》(李凌)、《别让他遭灾害》(董源)、《我们的队伍天天多》(李凌)和《大家唱》(舒模)等。这是一些充满着革命乐观主义朝气的歌曲,明朗、欢快、具有颂赞性的抒情风格,是这类歌曲的共同特征,同上述揭露性、控诉性和讽刺性的歌曲形成了鲜明的对比。

在表现向往解放区的歌曲中,《山那边哟好地方》是传唱最广的一首。为迷惑反动派,歌曲以"山那边"暗指解放区,音乐采用清新的商调式,旋律抒情愉悦而具有民间色彩,使人联想到解放区的民歌,使歌中的隐喻更能得到明确的理解。

谱 10-27:《山那边哟好地方》

乐 10-25:《山那边哟好地方》

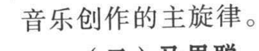


《别让他遭灾害》也是当时传唱很广的一首，虽然在它的歌词中，没有明确写对解放区的向往等，而是鼓舞大伙起来保卫民主自由的花朵，但通过它刚健清新、民歌风格的曲调，明朗欢快、坚定有力的对唱齐唱，同样使人感受到对"自由幸福的日子来"的热切希望。在歌唱民主队伍团结生活的歌曲中，《大家唱》是颇有特点的一首，它通过男女老少一齐来唱歌的形式，体现民主队伍的壮大和广泛团结，是一首新音乐队伍与民主歌咏的团结歌。

除了以上四类歌曲，"山歌社"加工改编的一些民歌（其中包括由王洛宾采集编写的一些民歌），也得到音乐爱好者的欢迎，并在民主运动中传唱，例如：《跑马溜溜的山上》（康定民歌，江定仙改编）、《在那遥远的地方》（王洛宾原据民歌作词曲，陈田鹤编曲）、《绣荷包》（谢功成编曲）、《小路》（伍雍谊编曲）和《阿拉木汗》（维吾尔族民歌，王洛宾编词曲，谢功成编合唱）等。

在临近解放时，国统区的新音乐工作者创作了《我们的队伍来了》（蔡余文）和《太阳一出满天红》（庄严）等歌曲；这些作品已不是停留在向往和憧憬，而是热烈地欢迎光明的来临和新中国的诞生，音乐具有豪迈的气势和狂欢的感情色彩。

器乐创作在国统区，除马思聪、谭小麟等的相关创作将在后文叙述外，主要是出现了一些新的二胡独奏曲，例如：陆修棠的《怀乡行》与《孤雁》，陈振铎的《嘉陵江泛舟曲》与《红光》，刘北茂的《汉江潮》与《小花鼓》等。这些作品的作者，都是刘天华的学生，或继承刘天华的二胡学派，其中，陆修棠于1936年所作的《怀乡行》，据作者自称：是"作客他乡时对故乡美丽田园的怀念"之作；①由于它的内容切合抗战时期流落在大后方的许多人思念沦陷中的故乡的心情，因此在这时得到广泛演奏。此外，《汉江潮》也是一首表现大后方人民对日本侵略者的愤恨和思念家乡的二胡独奏曲。由此可见，从声乐体裁的创作到器乐体裁的创作，为爱国与民主歌咏乐奏，是国统区



音乐创作的主旋律。



■图 10 - 11

（二）马思聪、谭小麟的音乐创作

马思聪（1912—1987），广东海丰人，幼时就读于广州培正中学附小（图 10 - 11）。1924年冬，马思聪12岁时随其长兄到法国，于翌年考入南锡音乐院学小提琴与钢琴，后又从师于巴黎国立歌剧院小提琴首席奥别多菲尔（Oberdoeffer）。1928年考入巴黎音乐院布舍里（Boucherif）的提琴班。1929年马思聪回国，在香港、广州、上海、南京等地举行音乐会，以年仅17岁的小提琴家而被誉为"中国音乐神童"。1931年初他再度赴法国，主要从犹太裔保加利亚作曲家毕能蓬（Binembaum，今译比内鲍姆）学作曲。1932年初马思聪归国，与陈洪共同创办私立广州音乐院，任

① 参阅：陆修棠．二胡独奏曲八首．上海：上海文艺出版社，1961(1)

院长，并教授小提琴、钢琴、视唱练耳等课程。1933年他应聘任南京中央大学教育学院音乐专业兼职讲师，并继续举行小提琴独奏音乐会。抗日战争爆发以后，马思聪一直奔波在大后方各地，曾任广东中山大学教授，又随校迁至云南澄江。1939年他到重庆后，开始与进步文化界和新音乐社交往，并保持亲密联系。1940年5月马思聪任新建的中华交响乐团首任指挥。1941年"皖南事变"后，他又到香港、桂林等地从事音乐演出。1944年的"湘桂大溃退"，使马思聪一家饱受逃难流离之苦。抗战结束后，马思聪一度任贵州省艺术馆馆长。1946年马思聪先后担任台湾省交响乐团指挥、广东省立艺术专科学校音乐系主任和香港中华音乐院院长等职。

马思聪很早就开始了音乐创作，起初，他把注意力集中在当时中国作曲家还较少涉足的西方室内乐体裁形式方面，写了艺术歌曲《古词七首》(1929)、《弦乐四重奏》(c小调，1931)、《钢琴三重奏》(B大调，1933)和第一至第三小提琴钢琴奏鸣曲(1934—1936)等；但这些作者自称"独自研究"和"摸索"出来的早期作品都未能保存下来，[①]只有1935年所作小提琴独奏曲《摇篮曲》，是"用很珍贵的和声配合一串温和旋律"得以出版。1936年他到北平旅行演奏，听到了北方曲艺音乐，采录了大鼓的曲调，引起了他艺术思想的转变，而"开始进入利用民歌来创作的新途"。1937年，马思聪接连创作了小提琴独奏曲《第一回旋曲》和由《史诗》、《思乡曲》、《塞外舞曲》三曲组成的《内蒙组曲》(原名《绥远组曲》)，成为他的创作开始走向成熟的标志。尤其是《思乡曲》，以内蒙古河套地区的一首民歌《城头上跑马》为主题，引申出一连串悠长悲伤的新曲调，从中可以听到背井离乡、漂流他方的游子思恋故土的哀歌，它的源自于民歌而充分地"小提琴化"的音乐，不仅融合了中国传统旋律展衍变奏的手法，而且在曲式发展上也吸收了民族音乐思维的特点，被认为是中国民族风格小提琴曲的奠基之作。

乐10-26：小提琴曲《思乡曲》

从此，马思聪进入了他的音乐创作的第一个高潮时期，接连创作了涉及室内乐、交响乐、协奏曲、抗战歌曲、民歌编曲、大型合唱曲、戏剧电影配乐、舞剧与歌剧音乐等诸多体裁领域的一系列作品。其中最成功和影响最大的仍是他的小提琴曲，如：继《内蒙组曲》之后，马思聪于1941年为一部记录西藏的影片作配乐后，创作了包括《述异》、《喇嘛寺院》、《剑舞》三曲的小提琴组曲《西藏音诗》；这是一部采用西藏民间音乐创作的在风格色彩上独特的小提琴套曲，其中既有风格粗犷具有原始野性色彩，而将人引入西藏幻想境界的《述异》；也有以西藏民歌为主题，而伴之以钢琴仿钟声、木鱼声的固定音型，渲染虔诚肃穆宗教气氛的《喇嘛寺院》；还有音乐鲜明欢跃而又具有内在柔情的《剑舞》。他于1944年所作《牧歌》，更是一首小提琴独奏曲的精

---

① 引自《马思聪院长的谈话》(1959年5月20日)据《中国近现代音乐史参考资料》第二辑油印本。(以下引用此谈话不再加注。)

品，主题采自内蒙古民歌《耍女婿》的曲调，而以自由随意的方式展衍，抒发了对于祖国大自然的挚爱，给人以清新悦耳、心旷神怡的感受。

谱 10－28：小提琴曲《牧歌》前 10 小节

乐 10－27：小提琴曲《牧歌》



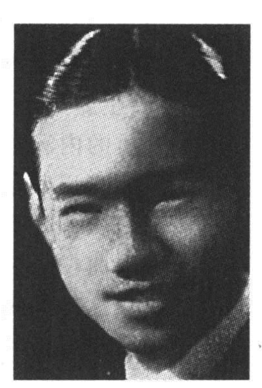
马思聪于 1945 年初完成的《钢琴弦乐五重奏》，是他自认为是"能完满表达出我的创作意图的作品"；这部由六个乐章构成的室内乐作品，最初曾用"故乡"作标题，音乐采用了海丰民间音乐"白字曲"的素材，表现了作者童年时对故乡生活的印象感受；而在其中又尝试采用了一些新的表现手法（如：双调性等），使音乐给人以朦胧飘忽的感觉。

管弦乐与交响曲是马思聪涉足的又一创作领域，除了以他自己的小提琴曲改编的管弦乐曲《思乡曲》、《塞外舞曲》和《喇嘛寺院》之外，他于 1944 年创作了《^{b}E 大调第一交响曲》和《F 大调第一小提琴协奏曲》；这是中国交响曲创作的最早作品之一和小提琴协奏曲的开山之作。

马思聪虽然相对较少涉足声乐体裁的创作，而他于抗战爆发后所作《永生》等 20 余首爱国歌曲，尤其是群众性歌曲《自由的号声》、《黄花岗纪念歌》和以粤语谱写的

《武装保卫华南》等,都曾在群众中流传。他于1946年至1948年连续谱写的《民主大合唱》、《抛锚大合唱》、《祖国大合唱》和《春天大合唱》等作品,是以群众化大型合唱曲形式,向人民群众和新音乐运动做出的宝贵贡献。除了讽刺反动政府所谓"民主"抛了锚的《抛锚大合唱》,未见完整发表外,他在"民主"、"祖国"、"春天"三部大合唱中,都吸取了群众歌曲的音调和表现手法,尤其是采用陕北的民间音调,据他自称是为了"象征光明将从陕北延安方面来";可以看到他把自己的音乐创作深深扎根于中国土地和人民之中的良苦用心。马思聪的音乐创作还持续到新中国成立后的很长时期,写作了大量作品和取得了更大的成就。

谭小麟(1911—1948)原籍广东开平,出生于上海一封建大家庭(图10-12)。他幼时即显露音乐天分,18岁中学毕业后,考入沪江大学音乐系,与时在该系任教的黄自结识。1932年谭小麟考入国立音专国乐组,从朱英学琵琶,并从黄自兼学理论作曲。此时作有民乐合奏曲《子夜》、《湖上春光》等,并组织国乐与室内乐小组等进行演出。1939年他赴美国深造,先后在欧柏林大学音乐学院和耶鲁大学音乐学院攻读;尤其是从1942年起,谭小麟师从20世纪西方现代音乐的代表人物之一,时任耶鲁大学音乐学院院长的欣德米特(paul hindemith,1895—1963)学习了四年,取得优异成绩,被欣德米特视为得意门生。他于1943年时所作《小提琴与中提琴二重奏》,为中提琴与竖琴所作《浪漫曲》和《弦乐三重奏》等都曾获奖,并由欣德米特亲自演奏中提琴与他一同演出与录制唱片。1946年秋,谭小麟结束在美长达七年的学业,归国后应母校之聘,担任国立音专作曲教授兼理论作曲系主任。他以广博精深的学识和认真细致、循循善诱的教学,以及对困难学生的悉心帮助,赢得了同学们的衷心爱戴。谭小麟与当时同在音专任教的德籍教授弗兰克尔,分别将20世纪西方现代音乐两大新的作曲理论体系,即欣德米特的作曲理论体系和勋伯格(Arnola Schenberg,1874—1957)的新维也纳乐派的十二音体系,引进为音专理论作曲的教学内容。而谭小麟则强调学了欣德米特还"应该有我自己的民族性",是要将所学的新的调性体系的和声手法与中国自身清新的民族风格相结合。1947年冬,谭小麟支持他所在的作曲系师生举行"民歌及历史创作歌曲演奏会",反复与横加阻挠的学校当局交涉力争;翌年他又组织、主持作曲理论学生的毕业作品演奏会,终于因积劳成疾,于1948年8月1日逝世,年仅37岁。



■图10-12

短促的生命和不长的创作经历,使谭小麟未能尽展其才。他的总数不多的作品,分别作于其留学前后两个时期。前期作品以民乐合奏曲《湖上春光》为代表,力图在保持作品清淡、古朴的风格前提下,以调式和声思维突破大小调动能和声体系的影响,使民乐合奏得到丰富。其后期作品大多是在从欣德米特学习后所作,除上述几部获奖的室内乐作品和为长笛、单簧管、大管所作《木管三重奏》之外,还有以唐宋诗人

与新诗所谱室内乐性质的声乐曲，如：二重唱《金陵城》（［宋］朱希真词），女声三重唱《清平调》（［唐］李白诗），无伴奏合唱《江夜》（李白诗）和艺术歌曲《自君之出矣》（［唐］张九龄诗）、《彭浪矶》（朱希真词）、《别离》（郭沫若诗）与《正气歌》（［宋］文天祥诗）等；此外，谭小麟还作有以民谣为素材的艺术歌曲《小路》与《送情郎》（以双重二胡伴奏），以及合唱轮唱曲《鼓手霍吉》（哈代诗）、《挂挂红灯哦》（刘大白诗）和无伴奏合唱《正气歌》（与同名艺术歌曲都以文天祥诗谱曲）等。这些作品不论是器乐曲还是声乐曲，都力图突破西方传统的大小调功能和声体系为主的调式格局，以及浪漫派与印象派过分强调感情与色彩的影响，根据作品表现内容的要求，自由地运用乐音（全音或半音）、节拍、节奏，以及层次不同的线条的结合，从而使音乐形成具有自身逻辑结构的严密精练的艺术整体。从谭小麟所留下的作品来看，他所关注的重点，主要是运用20世纪现代音乐的新材料与新技术，谱写出具有中国民族古典音乐气质的内涵丰富、气韵生动而又淡泊隽永的新室内乐。例如：他的艺术歌曲《自君之出矣》，以其第一句旋律的音所构成的省略七音与十一音的C音十三和弦为核心，用简洁质朴的手法，刻画了一位女子对远行亲人的真挚思念。他以内蒙古民歌所作艺术歌曲《小路》，歌词与曲调都按民歌原貌，而以新颖别致的钢琴伴奏，渲染烘托歌中所表达的民间风味的亲切温情，并有意采用歌调与伴奏的“交错节奏”，使歌曲增添了意味深长的余韵。

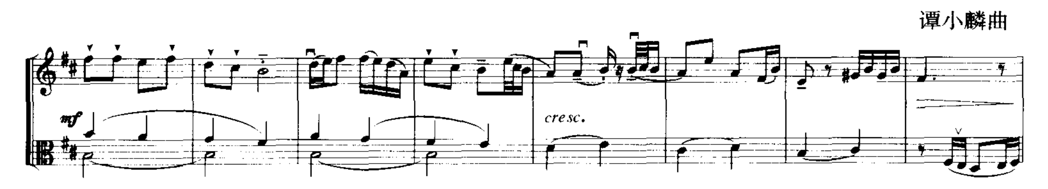
谱 10－29：《小路》4 小节



谭小麟在欣德米特指导下所作几部室内乐重奏曲，是我国作曲家为数不多的室内乐作品中，开始摆脱欧洲传统写法与风格的影响，而走上一条艺术创新之路的标志性佳作。

谱 10－30:《小提琴与中提琴二重奏》开始 8 小节

乐 10－28:《小提琴与中提琴二重奏》



在谭小麟与上述弗兰克尔等的教学影响下，当时上海国立音专和南京国立音乐院的作曲学生中，已有人开始尝试探索以 20 世纪现代作曲技法，运用于中国自己的音乐创作。如:当时就读于音专的桑桐，早在 1943 年就以南唐后主李煜的词谱写了艺术歌曲《相见欢》和《林花谢了春红》，分别运用了瓦格纳与德彪西的音乐手法；他在师从弗兰克尔和谭小麟之后，又于 1947 年创作了小提琴曲《夜景》和钢琴曲《在那遥远的地方》，被认为是中国最早采用无调性手法写作的音乐作品，预示着中国现代新音乐已开始萌生。

第五节　解放区的音乐

在抗日战争时期，中国共产党领导的人民军队八路军和新四军挺进敌后，开辟了总人数在 1945 年 4 月时已达 9 550 万的 19 个解放区，“其地域包括辽宁、热河、察哈尔、绥远、陕西、甘肃、宁夏、山西、河北、山东、江苏、浙江、安徽、江西、湖北、湖南、广东、福建等省的大部分或小部分，延安是所有解放区的指导中心”。[①] 解放区的群众音乐运动和新音乐建设，就是以延安为中心，在中国共产党的直接领导下发展起来的。在 1942 年之前，各解放区已建立起各种抗战音乐组织和革命文艺团体，成立了以延安鲁迅艺术学院（简称“延安鲁艺”）为代表的培养革命文艺、音乐人才的教育机构，开展了以抗战歌咏和农村剧团为主的群众文艺与音乐活动，在音乐教育、音乐理论和音乐创作等方面创造了许多优秀成果，尤其是产生了以冼星海的《黄河大合唱》为杰出代表的巨作。经过 1942 年的文艺整风，解放区音乐更是突飞猛进，广大音乐工作者开始走上自觉地同工农兵相结合的道路，兴起了深入群众学习民间音乐和其他群众艺术的热潮，发动起热烈红火的秧歌运动，开创了秧歌剧与新歌剧创作的新天地，产生了许多表现新的时代新的

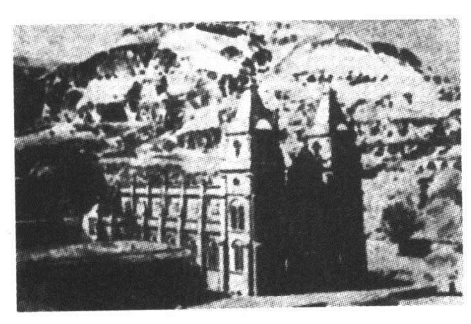
① 引自:毛泽东.论联合政府.见:毛泽东选集(合订一卷本).北京:人民出版社,1966(1).第 1044 页

群众的优秀作品。进入到解放战争时期,在新解放的城市工人市民中,也兴起了声势浩大的群众音乐运动,并且开始了为新中国音乐建设铺设基石的多方面工作。

一、延安鲁艺音乐系和各解放区文艺、音乐团体组织的成立

早在1937年全面抗战爆发之前,延安所在的陕甘宁边区,群众音乐活动已很活跃。边区军民发扬工农红军时期的传统,在部队和地方上普遍建立起俱乐部、列宁室(后改称救亡室)等群众文艺组织;1936年后相继成立的抗日军政大学、中国文艺协会、边区文化界救亡协会等,也都推动着以抗战歌咏为主的群众音乐活动。当时所唱的主要是上一时期流传下来的工农红军歌曲和革命民歌,以及在1935年前后产生的救亡抗战歌曲。

全面抗战爆发后,千千万万爱国青年从全国以至海外各地,奔向坚持抗战的延安,许多音乐工作者也纷纷进入解放区,1938年前后来到陕甘宁边区的有吕骥、向隅、冼星海、郑律成、瞿维、麦新等人;在1941年皖南事变后,又有贺绿汀等人从国统区经由华中解放区等,转辗来到延安。大批先进青年和革命文艺家、音乐家来到解放区,对于原来大多是交通闭塞、文化落后的农村,而又处在敌后战争环境中的抗日民主根据地来说,是得到了进行新文化、新音乐建设的重要力量;同时,也提出了必须进一步加以组织与发展的任务。



■图10-13

1938年4月10日,由毛泽东、周恩来等为发起人,在延安成立了“鲁迅艺术学院”(1940年改称“鲁迅艺术文学院”,简称“鲁艺”,图10-13)。在其“创立缘起”中宣告:“艺术——戏剧、音乐、美术等是宣传鼓动与组织群众有力的武器。艺术工作者——这是对于目前抗战不可缺少的力量”;“为此我们决定创立这艺术学院,并且以已故的中国最大的文豪鲁迅先生为名,这不仅是为了纪念我们这位伟大的导师,并且表示我们要向着他所开辟的道路上大踏步前进”。① “鲁艺”先设戏剧、音乐、美术三系,后又增设文学系;音乐系主任先为吕骥,1939年5月后,由冼星海继任。按照“鲁艺”所确定的“培养抗战艺术干部”和“创造新中国艺术”的方针,音乐系以“(一)研究进步的音乐理论与技术;(二)培养抗战音乐的干部;(三)研究中国音乐遗产,接受并发挥之;(四)推动抗战音乐的发展;(五)组织领导边区一般的音乐工作”,②作为自己的教学任务。鉴于战时迫切

---

① 鲁迅艺术学院创立缘起.引自:文艺史料卷.长沙:湖南文艺出版社,1987(1).第639页(以下引述该书不再加注。)

② 荣森.鲁迅音乐系近况.见:乐风.第一卷第一期,1940(1).(以下引述该文不再加注。)

需要音乐干部的情况,“鲁艺”音乐系的教学采取了短期培训的方式,第一、二期实行“三三三制”(即在校学习、校外实习和再回校复习各三个月);后又根据抗战形势的变化,改为分高、初级班的“四四制”(即高、初级班各学习四个月,初级班毕业后可以出外工作或升高级班继续学习)。学习时间虽然不长,但因招收的学员原来都有音乐工作的经验和相当的基础,教学贯彻了理论联系实际的精神,所以能在短短的时间里培训出大批优秀的音乐工作干部;学员结业后,除少数留校任教外,都分赴延安和各抗日民主根据地与大后方,大多成为音乐运动的骨干。

为了使学校的教学同群众的音乐活动密切的结合,“鲁艺”音乐系先后成立了民歌研究会、理论作曲研究会、音乐工作团和大、小合唱团与“鲁艺”乐队等,开展了多方面的工作,不仅音乐创作十分活跃和经常举行各种音乐与戏剧演出晚会,而且还由师生分别联系延安地区机关学校的一些群众歌咏团体;在下乡宣传演出、采集民歌和进行社会访问时也经常教群众歌唱。为了活跃延安的音乐生活,音乐系师生会同延安各机关、学校的音乐爱好者组成“延安乐队”和“国乐社”等,还于1941年6月到1942年6月一年间,举办“星期音乐学校”,在这个每期三个月的业余音乐学校学习的先后有180多位学员。

由于延安与陕甘宁边区的音乐活动日益发展,从1938年下半年起,以“鲁艺”音乐系为主要力量,先后成立了“边区音乐界抗敌协会”、“延安作曲者协会”(后改称“边区作曲者协会”)等组织,并陆续编辑出版了《歌曲月刊》、《边区音乐》、《星期音乐》和《民族音乐》等油印刊物。

“鲁艺”在短短几年间,为陕甘宁边区和其他解放区输送了许多文艺、音乐干部,协助建立和充实了地方的和部队的艺术教育机构和文艺、音乐团体。尤其是1939年上半年,当晋察冀解放区局面有较大发展时,“鲁艺”抽调了几近半数的干部和教师学员,由吕骥等带领前往,后来在那里成立了华北联合大学文艺学院,其中设音乐系。1941年,“鲁艺”又协同延安留守兵团政治部建立了“部队艺术学校”,并陆续建立延安、陇东、鄜县三个分校,至该年冬天,与延安青年艺术剧院合并为“联防军政治宣传队”,培养、锻炼了一批部队文艺、音乐干部。

处在敌后抗日游击战争最前线的华北、华中、华南各解放区,由于战争环境的严酷,音乐活动受到限制,但也成立了更带战斗性的文艺、音乐团体组织。如:

华中解放区在新四军军部驻在皖南时,就有“战地服务团”进行文艺、音乐的宣传;1941年皖南事变后,转移到苏北的新四军军部,在盐城成立了“鲁迅艺术学院华中分院”,设有音乐系,从国统区到此的贺绿汀,曾在这里任教(后去延安);原来在国统区的新安旅行团,也在皖南事变后转移至此。1941年7月以后,因日寇“扫荡”,盐城“鲁艺”改组为“鲁艺工作团”,坚持了活动。

各敌后根据地的文艺团体和组织,都以开展戏剧、音乐活动为主,尤其着重于发

动组织群众性的歌咏活动。晋察冀的老百姓说:“八路军来了,谁也会唱歌子了!”①形象地说明了人民军队与群众歌咏的关系;而这也同上述各解放军文艺、音乐团体组织的工作分不开。

各解放区的文艺、音乐工作者在发动组织农村剧团方面,也进行了大量工作。农村剧团是在农村中原有的传统民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐等活动基础上成立的,是当时解放区农村文娱活动的主要组织形式。早在1938年,华北解放区的农村剧团活动已经开展,1940年以后就形成相当大的规模,仅冀中一地,在1942年日寇进行“五一”大扫荡之前,就已有农村剧团1 700个左右;在晋绥、晋冀鲁豫和山东等解放区,也都建立了众多农村剧团。它们一般都由当地的文艺团体和宣传机构派专人联系辅导,大多以本地流传的民间戏曲、歌舞等为主要活动形式,同时也采用来自于新音乐、新文艺的歌咏、活报和新的歌舞、戏剧形式,并自编自演许多反映当地军民战斗生活的新节目。晋冀鲁豫解放区辽县的农村剧团,在1940年时曾演出过《黄河大合唱》这样的大型音乐作品,可见解放区农民接受新文化、新音乐程度之高。

在延安“鲁艺”音乐系和各解放区文艺、音乐团体相继成立,群众音乐活动得到开展的时候,1942年前的解放区,已出现了音乐创作的热潮,其中,1938年11月来到延安的冼星海的创作占据着突出的位置。

二、冼星海的音乐道路和音乐创作

冼星海(1905—1945)原籍广东番禺,是在澳门的一贫苦渔民、海员的遗腹子(图10-14)。幼时随寡母黄苏英漂流到新加坡,靠母亲做佣工得以入学。1920年前后,作为优秀华侨子弟被岭南大学招收回广州,先入岭大附中,后转大学预科,以半工半读坚持学习和维持与母亲的清苦生活。此时,他得以加入岭大乐队,演奏单簧管与小提琴,并曾任指挥,从此,使他自小酷爱音乐的天赋得到发展。同时,他也爱好美术、书法与文学,参加过有关活动,并有习作传世。② 1925年秋,冼星海到北京,入国立艺专音乐系学小提琴,并在北大图书馆任职以维持生活。1927年,因艺专等校遭军阀下令停办,冼星海于1928年夏到上海,入国立音乐院续学小提琴。其间,他于1929年7月在院刊第三号上发表《普遍的音乐——随感之四》一文,提出“中国需求的不是贵族式或私人的音乐,中国人所需求的是普遍音乐”,并认为“学音乐的

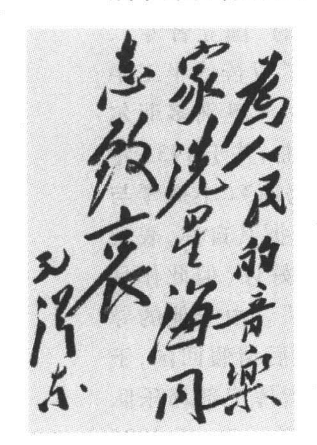

■图 10-14

① 引自:张非.晋察冀新音乐运动简述.原载:晋察冀日报.1946年3月星期增刊,收入吕骥编.新音乐运动论文集.新中国书局,1949年哈尔滨发行.第104—111页

② 参阅:冼星海全集.第一卷.广州:广东高等教育出版社,1989(1).(以下关于冼星海生平、言论及作品的引述,均见此全集的第一至第十卷,不再加注。)

人"要"负起一个重责，救起不振的中国"，表现出鲜明的爱国民主思想。1929年夏，冼星海因同情声援抗议校方加收暑期宿费的学潮，未能进入更名后的"国立音专"，遂于是年冬，靠在海轮上做杂工赴法国留学，于翌年春到巴黎，开始了艰苦的半工半读生活，依靠做各种杂役维持生计，坚持勤奋学习音乐，先后从保罗·奥别多菲尔(Paul Oberdoeffer)学小提琴，从保罗·迪卡斯(Paul Dukas)学理论作曲，并于1933年春考入巴黎音乐院学作曲、指挥。留法期间，冼星海作有《d小调奏鸣曲》(小提琴与钢琴，作品第3号)和《风》(女高音独唱、单簧管与钢琴)等作品，后者据其自称，表现了"一切人生的祖国的苦辣辛酸和不幸"，曾在巴黎演出和播音，获得好评(但此作品已佚失)。1932年3月，冼星海与郑志声等组成"中国留法音乐学会"。由于他的导师迪卡斯于1935年5月17日突然去世，冼星海在参加学校期终考试后请假回国，于是年秋到上海。面对祖国民族危机深重的局势，他迅速抛弃了原拟指挥工部局乐队演出自己作品，以寻求个人艺术前途的幻想，毅然投身于抗日救亡歌咏运动，于1936年加入歌曲作者协会，并先后在百代唱片公司和新华影片公司任职，开始创作救亡歌曲和电影音乐，所作《救国军歌》、《夜半歌声》、《热血》、《拉犁歌》和《青年进行曲》等，都迅速得到传唱。1937年全面抗战爆发后，冼星海加入"救亡演剧二队"，沿沪宁、陇海铁路推广救亡歌咏，10月到武汉，并于翌年春，加入国共合作进行抗战文化工作的"第三厅"，同张曙等人一起，发动组织起武汉地区声势浩大的群众抗战歌咏高潮。他在这时创作的《保卫芦沟桥》、《祖国的孩子们》、《游击军》、《到敌人后方去》和《在太行山上》等，都流传于全国。1938年11月，冼星海应"鲁艺"音乐系之聘，在周恩来安排下赴延安，于翌年5月担任该系主任，为培养革命音乐人才做出了贡献。1939年6月14日，冼星海加入中国共产党。解放区的新生活，使具备了共产主义思想的冼星海，升腾起强烈的创作激情，在短短一年多时间里，连续创作出《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》、《牺盟大合唱》四部大合唱和歌剧《军民进行曲》等大型音乐作品，以及《反攻》、《三八妇女节歌》和《打倒汪精卫》等大量歌曲，成为他作品最多和最为重要的创作时期。与此同时，冼星海还在新音乐理论和编写教材等方面进行开拓，他在《救亡歌咏运动和新音乐的前途》、《论中国音乐的民族形式》、《民歌与中国新兴音乐》、《边区的音乐运动》等文章、报告，以及为"鲁艺"音乐系编写的《民歌研究》等教材中，提出了以马克思主义的艺术理论指导中国音乐建设的主张，认为不论是音乐的民族形式问题，还是大众化问题，都应以发展中国的工农音乐为基本出发点。他通过实际调查采录和研究，初步归纳了中国民歌具有"现实性"、"形象化"、"口语化"、"地方性"等特点，并认为在音乐创作中吸收民间音乐的因素，能够更真实更生动地反映人民的生活和采用大众化的语言，以创造出更丰富的最具有民族性同时也是最具有国际性的音乐作品。1940年5月，冼星海受中共中央委托，为完成延安电影团摄制的《延安与八路军》纪录影片的后期制作与配乐工作，同袁牧之等一起去苏联，经西安辗转于年底到达莫斯科。但因1941年6月苏德

战争爆发，受阻不能回国的冼星海，被迫滞留和往返于乌兰巴托、阿拉木图、塔什干、库斯坦那伊等地，其间，曾在乌兰巴托的中国工人俱乐部教音乐，又曾协助建立库斯坦那伊的音乐馆等。同时，他不顾战时生活的艰难和疾病缠身之苦坚持创作，写作了《民族解放交响乐》、《神圣之战交响乐》和《满江红》等四部交响组曲，以及许多声乐器乐作品。1944 年底，病重的冼星海，被送到莫斯科治疗，在病榻上他写作了最后的作品管弦乐《中国狂想曲》。1945 年 10 月 30 日，冼星海病逝于克林姆林宫医院。噩耗传到延安，毛泽东在悼念他的挽幛上题词："为人民的音乐家冼星海同志致哀！"（图 10－15）



■图 10－15

冼星海一生实际从事音乐创作仅十来年，由他自己编录的作品共 27 号，还有许多未及编录和散见的作品。现编入其全集的作品有：各种歌曲 192 首，大合唱 4 部，声乐套曲、歌舞剧和歌剧各 1 部（另未完成歌剧 1 部），交响乐 2 部，交响组曲 4 部，交响诗 1 部，管弦乐曲 2 首，以及小提琴曲、钢琴曲和小提琴与钢琴奏鸣曲各 1 首。

在冼星海的音乐作品中，数量最多、传唱最广的是多种多样的歌曲，其中有：正面表现中国人民的抗日斗争，以号召性、战斗性的进行曲形式谱写的《救国军歌》、《青年进行曲》、《保卫芦沟桥》和《到敌人后方去》等；有展示抗日人民战争的壮丽图景，将抒情性与战斗性或描绘性与概括性结合在一起的《在太行山上》、《游击军》和《反攻》等；有表现工农劳动生活，以特定的劳动音调和节奏谱写的《顶硬上》、《拉犁歌》、《搬夫曲》和《路是我们开》等；还有为抗战中的儿童与妇女所写的《只怕不抵抗》、《祖国的孩子们》和《三八妇女节歌》等。在这许多歌曲中，冼星海根据不同内容创造了富于特征的不同音乐形象。或以具有冲击力的节奏和挺拔高昂、富于棱角的旋律，表现激昂慷慨的情绪和威武豪壮的气势，如：

谱 10－31：《救国军歌》
乐 10－29：《救国军歌》



我们是铁的队伍，我们是铁的心！维护中华民族，永做自由人！

枪口对外，齐步前进！

装好子弹，瞄准敌人！

维护中华民族，永做自由人！

或以气息宽广的旋律、舒展沉稳的节奏和抒情含蕴的音调，又自然地转入战斗性的进行曲，以体现投入抗战的人民丰富开阔的情感世界，如：

谱 10－32：《在太行山上》前半

乐 10－30：《在太行山上》（全曲）





抒情性的独唱歌曲，在冼星海的歌曲创作中也占有重要位置，它们大多是为舞台剧和电影所作的歌曲；这些作品从各个不同侧面反映了特定人物在时代现实生活中的遭遇和内心感受。或唱出横遭封建势力迫害的凄楚感情；如：

乐 10－31：《夜半歌声》

或慷慨高歌，以表达为自由而战的坚强意志和必胜信心，如：

乐 10－32：《热血》

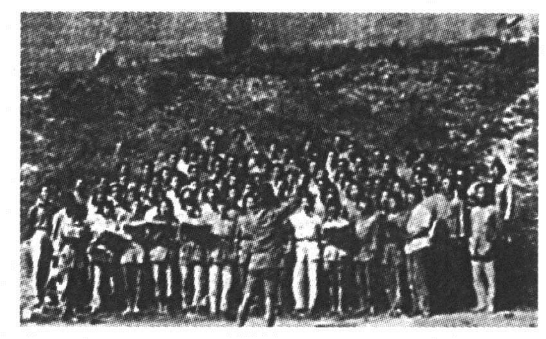
还有《做棉衣》、《江南三月》和《战争催眠曲》等，则以优美亲切、纯朴清新的民间音调，抒发了抗战妇女的爱国深情。

冼星海还以古典诗词和新诗为歌词，谱写了一些艺术歌曲，其中有的作于他在巴黎苦学时期和归国初期，更多作于他去苏联途中和滞留期间。这些作品是他在歌曲创作方面多方探索的记录，尤其是后期作品不少都寄托着他对祖国和亲人深深思念眷恋之情，其中如抒写离情别绪、爱慕思恋的《别情》、《竹枝词》和《忆秦娥》，以及寄寓着爱国深情和表现民间生活情趣的《心头恨》和《牧牛歌》等，都是他在探索中国化艺术歌曲方面的较为成功的作品。

冼星海在音乐创作上最重要的贡献，是开创了表现中国人民的革命斗争，并具有民族特点的大合唱创作。他在延安时期所作四部大合唱，在题材内容的现实性和表现形式的民族化与群众化方向都是共同的；而他又根据不同的表现内容，作了不同的艺术处理，从而使之具有不同的特色。作于 1939 年 3 月初的《生产大合唱》，以载歌载舞和戏剧表演的形式，通过"春耕"、"播种与参战"、"秋收突击"和"丰收"四个场景，表现解放区人民的生产劳动和抗战生活，音乐具有民间风味，合唱粗犷质朴，其中的《二月里来》和《酸枣刺》两个段落，作为独唱和童声合唱曲目，传唱至今。为"九一八事变"八周年而作《九一八大合唱》，是一部叙事性的大合唱，冼星海以交响性和回旋性的形式结构全曲，用一个中国民间舞蹈性的音乐主题和一个悠长深沉的副题对比贯串和反复出现，并插入许多不同性格的音乐段落，表现人民在欢庆胜利时回顾抗战历程，激起抗战到底的决心；其中的女声独唱与合唱段落《九一八子夜歌》，运用了

戏曲、说唱音乐中的板式变化手法，使全曲的叙事性更有中国特色。上述两部大合唱的乐队伴奏，成功地运用了中国民族打击乐器和节奏，更增添了民间风味。作于1940年3月的《牺盟大合唱》，是冼星海为山西牺牲救国同盟会的抗日决死队所作群众歌曲联唱式的大合唱，包括齐唱、独唱、轮唱、二部合唱等六个段落，音乐质朴而具有鲜明的地方色彩。

作于1939年3月26日至31日，并于4月13日在延安首演，于1941年在苏联整理加工的《黄河大合唱》，是冼星海最重要的代表作。（图10－16，冼星海指挥排练《黄河大合唱》）



■图10－16

这部作品由诗人光未然作歌词，以黄河为背景，歌颂中华民族源远流长的光荣历史和中国人民坚强不屈的斗争精神，痛诉侵略者的残暴和人民遭受的深重灾难，展现了抗日人民战争的壮丽图景，并向全中国、全世界发出了战斗警号，从而塑造起了中华民族巨人般的英雄形象。全曲由《序曲》（乐队）、《黄河船夫曲》（合唱）、《黄河颂》（男声独唱）、《黄河之水天上来》（配乐诗朗诵）、《黄水谣》（女声合唱）、《河边对口曲》（对唱、合唱）、《黄河怨》（女声独唱）、《保卫黄河》（齐唱、轮唱）和《怒吼吧！黄河》（合唱）九个乐章组成，各个乐章都有相对的独立性，互相之间在表现内容、演唱形式和音乐形象等方面构成鲜明的对比；同时，全曲又由表现中华民族解放斗争的基本主题紧密地联系在一起，几个主题音调贯串于整个大合唱，在音乐布局上以《序曲》展示基本主题、首尾合唱呼应、中间各乐章交替发展和末乐章的总结概括，以及在每乐章前以朗诵为先导等，又使全曲有高度的统一性。音乐语言的准确简练、通俗易解和具有鲜明的民族风格，合唱手法的丰富多彩和乐队的交响性发挥，全曲的宏伟规模和音乐的英雄气概，构成了这部作品的富于独创性的艺术特色。它的许多乐章都曾广泛传唱，尤其是《保卫黄河》，成为群众歌咏中流传最广的轮唱歌曲。

谱10－33：《保卫黄河》

乐10－33：《保卫黄河》

光未然词

冼星海曲





《黄河大合唱》凝聚着冼星海的卓越才华和杰出创造,被认为是一部中华民族解放运动的史诗性大合唱,成为了具有中国老百姓喜闻乐见的民族风格民族气派大合唱创作的真正开端,是中国近现代音乐史上具有里程碑意义的巨作。

冼星海的器乐作品,大部分作于滞留苏联期间,其中一些器乐独奏曲,如小提琴独奏曲《郭治尔——比戴》和钢琴独奏曲《哈萨克舞曲》之三等,写得较有艺术效果。他的交响音乐作品,在其生前都未能得到演奏而根据实际效果加以改定。从这些作品的手稿可以看到,冼星海在运用交响音乐形式表现人民群众的生活和革命斗争,在

探索交响音乐的民族化和使其易于为中国人民所理解和接受，以及在运用民族风格的音乐主题与结构形式和打击乐器等方面，都作了许多大胆的尝试，其中如《民族解放交响乐》、《神圣之战交响乐》、《满江红》组曲和《中国狂想曲》等，都不乏写得成功的段落。1985年开始的《冼星海全集》的编辑，对这些因作者当时的艰难条件和健康状况而未及定稿与留下明显笔误的作品，进行了认真谨慎的校订和整理。对于冼星海的交响音乐和其他一些在其生前未能得到演唱、演奏的作品，有待于进行深入的研究，以求作出准确全面的历史评价。

冼星海是中国近现代音乐史上继聂耳之后的又一位人民音乐家，他坚持并发展了从聂耳开始的革命音乐创作，以更广阔的题材、体裁和更丰富的艺术手法，深刻地反映了中国人民革命和民族解放斗争的伟大现实，创造了一系列具有强烈的时代精神、鲜明的民族风格和富于独创性的音乐作品。正如周恩来为其所题写的那样，冼星海是作为一位"为抗战发出怒吼，为大众谱出呼声"的人民音乐家，而被记载在中国近现代音乐史上的。

三、1942年之前的解放区音乐创作

1942年之前的解放区音乐创作，不仅已经出现了冼星海的《黄河大合唱》那样的巨作，而且已经开创了相当繁荣的局面。

为广大群众歌唱而谱写各种歌曲，是解放区所有作曲者致力的主要创作体裁，而在所表现的题材内容、所塑造的音乐形象，以及所采用的音调、节奏、体裁样式与结构方法等方面，都有了新的特点。

抗日战争的现实生活，使坚持抗战的中国共产党及其所领导的人民军队，为千千万万老百姓所了解和爱戴，正是在这样的现实生活和群众感情基础上，解放区的许多作者都谱写了歌颂性的歌曲，其中有：歌颂中国共产党及其领袖的歌曲，例如：《毛泽东之歌》（马可）、《朱德将军》（李伟）、《天上有个北斗星》（李劫夫）和《跟着共产党走》（王久鸣）等；为人民军队写的军歌和歌颂它的歌曲，例如：《八路军军歌》与《八路军进行曲》（郑律成），《新四军军歌》与《新四军万岁》（何士德），以及《琼崖独立队之歌》等；还有歌颂和赞美解放区革命风貌和斗争生活的歌曲，例如：《延安颂》（郑律成）、《生活在晋察冀》与《七月小唱》（罗浪）、《滨海进行曲》（王久鸣）、《中华民族好儿女》（孟波）和《东江水》（崔憬夷）等。

这些歌颂性的歌曲，从所采用的音调和体裁样式来看，主要有以下三种类型：

一种是以宽广、奔放的音调写成的抒情性颂歌，郑律成的《延安颂》是这类歌曲中最具代表性的一首。

谱 10－34:《延安颂》首段

乐 10－34:《延安颂》



这首歌曲以纵情高唱赞美革命风光的优美舒畅的旋律开始，中间转入坚定有力的进行曲；而给人印象最深的是以六度大跳的赞颂性音调起首的部分，它的开阔豪放的曲调，是面对着无比壮丽的时代的尽情抒发；这种类型的音调和抒情性颂歌的出现，对于自1840年以来常唱着悲歌的中国人民来说，是极具历史意义的。

一种是与战斗性音调相结合的具有进行曲特点的颂歌，其中最具代表性的就是《八路军军歌》、《八路军进行曲》和《新四军军歌》，它们都以明朗豪迈的音调、坚定有力的节奏和富于冲击力的严正的结构，塑造了永远向前、无往不胜的人民军队的英雄形象；尤其是《八路军进行曲》，现已被定为《中国人民解放军军歌》，成为威武文明之师的音乐象征。

谱 10－35:《八路军进行曲》开始18小节

乐 10－35:《八路军进行曲》

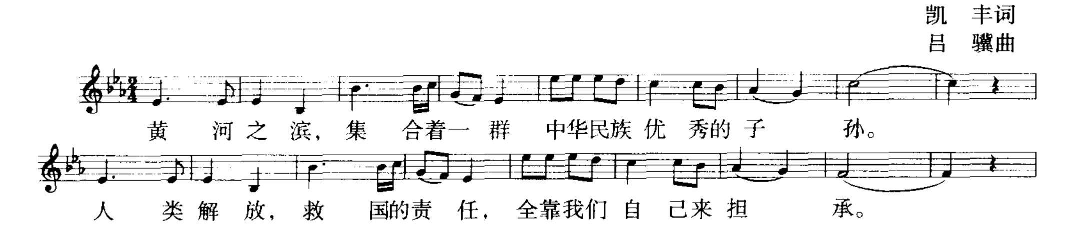


还有一种是采用民间音乐中的音调和体裁特点写成的颂歌，具有更加纯朴的风格，歌唱起来亲切动人和富于民间色彩，如《朱德将军》和《天上有个北斗星》等，可称

为歌谣体颂歌。

抗战以来，在延安和各解放区成立了各种学校和团体，成为培养锻炼先进青年的革命熔炉，在这里歌咏活动开展得分外活跃，因此，当时产生了许多主要供这些青年歌唱的歌曲，其中有：为这些学校和革命集体写的团体歌曲，例如：《抗日军政大学校歌》与《鲁迅艺术学院院歌》（吕骥）和《保育院院歌》与《军政学院院歌》（麦新）等；为各种革命节日写的纪念性歌曲，例如：《五四纪念歌》（吕骥）、《五月进行曲》（李劫夫）、《七月进行曲》（李鹰航）和《战斗的五月》（李伟）等；还有从各方面表现先进青年的生活和思想感情的歌曲，例如：《毕业上前线》（吕骥）、《陕公毕业同学歌》（郑律成）、《新时代进行曲》（马可）、《红旗的歌》（李焕之）和《青春曲》（时乐濛）等。这些歌曲在音调和节奏上，把乐观明朗、朝气蓬勃同坚定沉着、刚毅浑厚的气质结合在一起，体现了革命队伍"团结、紧张、严肃、活泼"的战斗风格，从最有代表性的《抗日军政大学校歌》中，就可以看到这样的特点。

谱 10－36：《抗日军政大学校歌》开始 18 小节
乐 10－36：《抗日军政大学校歌》

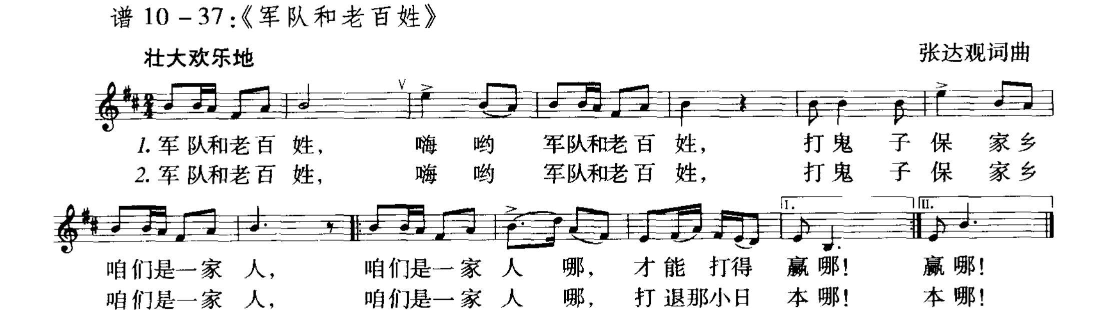


还有一些歌曲，采用当时这些青年们熟知和喜爱的苏联革命歌曲的音调和风格（如《新时代进行曲》等）；在这一部分歌曲中，有的也存在着被当时批评为"学生腔"和"洋腔洋调"的问题。

由于解放区逐渐成为抗日主要战场，特别是各敌后抗日民主根据地处在同日本侵略者进行殊死搏斗的最前线，因此，当时产生了大批表现解放区军民进行抗日战争的战斗性歌曲，其中不仅有前面已经说到的《八路军军歌》、《八路军进行曲》和《新四军军歌》，还有：表现人民军队各兵种及其指战员战斗生活和英雄形象的歌曲，例如：《朱德投弹手》（安波）、《步兵歌》（杜矢甲）、《刺枪歌》（沈亚威）、《擦枪歌》（张天红）、《我们的铁骑兵》（李劫夫）和《炮兵上前线》（李伟）等；表现人民军队打击侵略者和顽固派的实际战斗，描绘敌后游击队的各种斗争场景的歌曲，例如：《进击歌》（晓河）、《渡长江》（何士德）、《怒吼吧，长江》与《勇敢队》（章枚）和《行军小唱》（李伟）等；表现解放区民兵和人民群众进行各种形式的实际战斗的歌曲，例如：《红缨枪》（向隅）、《民兵战斗歌》（张达观）、《青纱帐》（刘汉章）和《保卫秋收》（李劫夫）

等；表现解放区军民鱼水关系的歌曲，例如：《参加八路军》（吕骥）、《军队和老百姓》（张达观）和《黄桥烧饼歌》（章枚）等。这些产生于战斗第一线的歌曲，更多从实际生活中提炼音调、节奏和其他表现因素，以塑造出具有特定的战斗生活气息的音乐形象，例如：《朱德投弹手》中用干脆利落的节奏和音调，表现战士扔手榴弹的战斗动作和豪壮感情；《进击歌》以急促的节奏和呼喊似的音调，描绘战士们突破敌人封锁线的急行军；《行军小唱》则以轻快愉悦的音调、节奏和穿插以"叮叮得儿龙各龙"的衬词，表现八路军炮兵团奉调回延安时的欢乐行军……这些歌曲的音调和结构形式，往往带有来自老百姓的纯朴的特点，尤其是在表现军民鱼水关系的歌曲中，这种特点体现得格外分明，如：

谱10－37：《军队和老百姓》



这时期的许多解放区歌曲，还从各方面反映了解放区军民丰富多彩的生活，其中有：表现解放区人民当家作主的民主生活的歌曲，例如：《选举好人来当官》（杜矢甲）、《民主的歌儿到处唱》（张非）等；表现解放区人民欢庆胜利、参军、劳军、拥军优属和文化娱乐生活等的歌曲，例如：《庆祝胜利》（李劫夫）、《打个胜仗笑哈哈》（沈亚威）、《过了新年总反攻》（吕骥）、《参军小唱》与《劳军小唱》（晓河）、《朱大嫂送鸡蛋》（崔牛）、《人人都爱他》（张天虹）和《村剧团》（王钵）等；数量最多的则是表现解放区军民生产劳动生活的歌曲，例如：《开荒》（吕骥）、《伐木歌》与《生产谣》（郑律成）、《春耕曲》（李焕之）、《秋收忙》（张鲁）和《黄海渔民曲》（沈亚威）等。

这一时期解放区音乐创作的一个突出现象，是合唱歌曲创作的特别繁盛，除了群众歌曲创作中广泛采用二部合唱形式，以及单独的三部、四部合唱歌曲大量产生以外，在冼星海的《黄河大合唱》等作品的影响带动下，多乐章的大型合唱曲在这时也产生了相当多的作品。

有的采用二部合唱形式写作的群众歌曲，在合唱形式的民族化方面作了更有创造性的探索，如：

谱 10－38：《红缨枪》开始 12 小节

乐 10－37：《红缨枪》



旋律具有民间歌曲纯朴的特色，以七度下行跳进和急促的曲调进行，表现对敌人的憎恨和蔑视；而它的合唱声部则采用模仿民间乐器的歌声，节奏具有民间锣鼓的特点，增加了歌曲欢快豪迈的气氛，结束段落又以轮唱推向全曲的高潮。

主要供当时解放区的专业文艺团体和歌唱水平较高的群众歌咏团队演唱的三部、四部合唱歌曲，从其创作意图和表现内容来看，主要有两种类型，一类是为特定的节日、集会或为配合某一政治任务而创作的纪念性合唱歌曲，如：《向着列宁斯大林的道路行进》（吕骥）、《晋察冀边区艺术工作者之歌》与《万岁啊，晋察冀》（周巍峙）等；另一类是表现某一场战斗、某一个生活侧面和生产劳动场面的描写性合唱歌曲，例如：《渡长江》（何士德）、《勇敢队》（章枚）、《搬石头》（陈地）、《青山青》（杜矢甲）、《风车谣》（梅滨）和《轻骑队》（王洛夫）等。前一类作品由于表现内容和纪念性演出的要求，大多以庄严宏伟的合唱效果和规整的音乐结构为特色，有的写得较为一般化，音调和表现手法都不免显得有些“洋腔洋调”。相比之下，后一类作品在运用合唱手法和塑造特定的音乐形象方面，有不少生动的创造，如《渡长江》以划船的劳动呼号作为合唱背景，衬托优美乐观的歌声，表现新四军渡过薄雾弥漫的长江奔赴战斗的情景；《勇敢队》以具有战斗气息和民歌风格的旋律，通过多种合唱手法的运用和发展，概括地表现了新四军江堰战斗的壮观情景。这一类作品都是比较成功的。

采用多乐章的套曲和组歌形式的大型合唱曲，在这时的解放区出现很多，见于记载和可以见到完整或部分乐谱的，就有郑律成的《八路军大合唱》、杜矢甲的《秋收突击》大合唱和《蒙古马》大合唱、马可的《吕梁山大合唱》、田涯等的《儿童大合唱》（亦称《晋察冀儿童大合唱》）、张非等的《晋察冀民众四唱》、“鲁艺”音乐系同学集体创作的《保卫西北大合唱》、金紫光的《青年大合唱》，以及卢肃的《春耕大合唱》与《平原大合唱》等。其中：

郑律成的《八路军大合唱》，包括《八路军军歌》（男声四部合唱）、《炮兵歌》（男声二部合唱）、《子夜岗兵颂》（男高音独唱）、《八路军进行曲》（男声二部轮唱）、《冲锋歌》（男声齐唱）和《快乐的八路军》（男声二部合唱）六首歌曲，原名《献给八路军的军歌合唱集》，看来作者原来是作为一个歌曲集创作的，着重于从各个不同侧面表现八路军的战斗生活，作为一部大合唱的整体来看，全曲在音乐上缺少统一的构思，各段的衔接安排，在音乐上也显得不够平衡，因此除了其中的《八路军军歌》和《八路军进行曲》得到广泛传唱外，作为一部大合唱的完整演唱未见记载，而只有在1941年举行的“五四中国青年节征文评奖”时，与《吕梁山大合唱》和《青年大合唱》等同获“音乐甲等奖”。①

马可的《吕梁山大合唱》，包括《吕梁礼赞》（二部合唱）、《吕梁牧歌》（童声独唱）、《吕梁山下》（女声独唱）、《老百姓总动员》（二部合唱）、《吕梁情歌》（男女对唱）、《吕梁山的呼声》（齐唱）和《保卫吕梁山》（四部合唱）七个乐章，作品建立在民间风味很浓的音调基础上，全曲的旋律统一性很强，在结构上也较严密，是以群众歌曲联曲体的原则来结构安排的大合唱。

在现见有乐谱的大合唱中，杜矢甲的《蒙古马》大合唱，作于1940年，以蒙古族人民热爱自己家乡和奋起反抗日本帝国主义侵略为内容，全曲分为四个段落：第一段，广板，雄伟壮阔，描述蒙古族人民对辽阔草原的热爱，主题音调来自蒙古族民歌；第二段，小行板，描写蒙古族人民抗击日本侵略者的坚强决心，音乐生气勃勃，富于活力；第三段，中快板，富于自豪的气概，在这一段落运用了复调的手法；第四段，广板，开始是一段宽广的男高音独唱，通过对战马的赞美，表现人民战胜敌人的信念，最后以声势浩大的合唱，重复独唱的旋律而结束全曲。

在这一时期的解放区音乐创作中，还出现了不少歌舞和歌剧作品。由于解放区的音乐运动，始终是同戏剧、舞蹈和农村剧团的活动结合在一起进行的，因此，各种同戏剧、舞蹈等形式相结合的表演性音乐体裁，如歌表演、歌活报、歌舞剧和歌剧等，便得到广泛的运用，在这时便产生了：吕骥谱曲的活报剧《参加八路军》、晨耕等创作的歌活报《地狱天堂》、方冬作曲的儿童歌舞剧《小小锄奸团》和向隅等集体创作的歌剧《农村曲》等。其中，表现广大农民群众投入抗日斗争的歌剧《农村曲》得到较多的演出，从而产生了较大影响。

这一时期的解放区音乐创作，特别是群众歌曲和合唱歌曲的创作，成就是很大的。但正如吕骥后来总结的那样，当时也有一些作曲者“仅仅从形式来理解与模仿”冼星海的大合唱作品，“而忽视了创作与推广群众歌曲的更多方面的努力”，甚至一段时间中曾经出现了动辄四部大合唱的所谓“合唱主义”的现象，与解放区的农村环境与敌后战争条件不协调，也难以经常演出；在1941年至1942年初的延安一些作曲

① 中国文化．3卷．2、3期合刊．1941年6月：“五四中国青年节奖金委员会启事”

者中，还曾一度出现过后来被称之为“关门提高”的偏向。例如：吕骥自己曾在文艺整风中，对于其1942年以郭沫若同名诗谱写的清唱剧《凤凰涅槃》作了自我批评，认为这部试图以现代音乐手法，体现郭沫若“五四”时期诗作革命浪漫主义精神的谱曲者唯一的大型声乐作品，不仅作品的内容离开了当时急迫需要表现的抗日战争的现实生活，它的音乐又采用了宗教性的清唱剧形式，其实际效果在当时来说是脱离群众的。[1]

四、文艺整风后深入群众学习民间音乐的热潮

1941年至1942年，是抗战时期的解放区最为艰苦的两年，由于日本侵略者和顽固派的两面夹攻与封锁包围，解放区军民“曾经弄到几乎没有衣穿，没有油吃，没有纸，没有菜，战士没有鞋袜，工作人员在冬天没有被盖”[2]的地步。为了克服这样严重的困难，中国共产党分别发动了在物质生活和精神生活两方面起决定作用的大生产运动和整风运动；后者即包括延安文艺整风在内。中共中央宣传部于1942年5月2日至23日，在延安召开文艺座谈会，延安文艺界约有100人左右与会，毛泽东在开会的第一天作了启发性的讲话，最后一天又对会内外许多争论问题作了详尽的分析和结论，这就是著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》。文艺座谈会以后，解放区的文艺工作者纷纷投入文艺整风运动。1942年5月30日，毛泽东来到当时延安和解放区文艺人才最为集中的“鲁艺”，向全体师生作了重要讲话，他把当时在延安桥儿沟的“鲁艺”称作“小鲁艺”，而把整个解放区的广阔天地和群众的斗争生活比做“大鲁艺”，号召大家要走出“小鲁艺”，投身到艺术创造的唯一源泉——“大鲁艺”中去。[3]这就推动了解放区文艺工作者深入到群众中去的热潮；在音乐工作方面，尤为突出地体现在民间音乐研究工作，在文艺整风开始后的数年间，取得了重要的成绩。

在解放区，从抗战初期起，在毛泽东关于创造民族的、科学的、大众的新文化的号召下，一些音乐工作者已经开始了对民间音乐的学习和研究。1939年，以延安“鲁艺”音乐系为主，成立了“民歌研究会”；1940年10月，这个组织举行第三次全体大会，更名为“中国民歌研究会”；1941年2月，又举行第四次全体大会，通过扩大会员，更名为“中国民间音乐研究会”。在那些年中，以这个组织为中心，解放区的音乐工作者在采集民间音乐（主要是民歌）方面做出了不少成绩，并开展了初步的研究工作。但由于战争环境的不断变动和思想认识上的不明确，这个组织的活动一度陷于停顿，采集、研究工作也没有明显进展。是文艺整风给解放区的民间音乐研究工作带来了新的转机。毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中，从文艺为工农兵服务、

---

① 参阅：吕骥．解放区的音乐．见：中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集．1949(1)

② 毛泽东．抗日时期的经济问题和财政问题．见：毛泽东选集（合订一卷本）．北京：人民出版社 1964(1)．第893、894页

③ 参阅：艾克恩编．延安文艺运动纪盛(1937—1948)．北京：文化艺术出版社，1987(1)．（以下引述该书不再加注。）

文艺工作者同工农兵相结合的根本点出发，提出了重视"人民生活中的文学艺术原料"，熟悉工农兵群众的语言，热爱"他们的萌芽状态的文艺（墙报、壁画、民歌、民间故事等）"，以及"我们的音乐专门家应当注意群众的歌唱"等要求。这就提高了音乐工作者对于民间音乐研究工作的认识。在延安文艺座谈会结束后不久，1942 年 8 月 20 日，中国民间音乐研究会就召开了第五次全体大会，根据文艺座谈会的精神，总结了过去三年来的工作，提出了"今后要健全组织，经常收集及出版，加强研究，以建设中国新音乐"[①]的任务。会议选举吕骥、关鹤童、马可、张鲁、向隅、安波、李焕之等为理事，吕骥为主席，并通过了《中国民间音乐研究会第五次全体大会告各地会友书》，强调了民间音乐研究工作对于建立中国民族新音乐的重要作用。在这以后，解放区的民间音乐研究工作便得到了较大的发展。

首先是研究队伍的迅速扩大。据安波、马可在 1946 年的统计，中国民间音乐研究会在"五次大会以后扩大会员数十人，各分会会员不计，已在总会登记的会员共有一百十余人"。关于各地分会，他们记述："分布在各根据地的会员先后成立了晋察冀分会，晋西北分会，在陕甘宁边区有陇东分会，抗战胜利以后本会理事及大部分会员都上前方，分散在各解放区内，留下的会员，组织了陕甘宁边区分会，同时，晋冀鲁豫、山东、冀热辽等解放区的分会，也在筹备及建立中。"

民间音乐的收集采录和整理出版，取得了很大成绩。据中国民间音乐研究会五次大会时统计，在 1942 年 8 月之前的三年间，该会共采集民间乐曲（主要是民歌）1 000多首，印出了一二百首；"而在五次大会以后，由于开展了更有规模的系统采集工作，不仅在数量上增加了（总计五次大会以后，在数量上约增加了两千多首），重要的是纠正了采集工作中只注意数量的增加，忽略了记录的精确性与只注意曲调的记录，而忽视歌词的现象"。更有意义的是，许多音乐工作者改变了过去仅仅着眼于记录几首好听的曲调，而不注意真正从思想感情上向群众学习的偏向，努力在深入群众的过程中，从社会生活和群众思想感情方面，探索民间音乐得以产生与发展的根源，在此基础上做好采集工作，就使采集民间音乐的质量得到保证。这方面的经验，比较集中地反映在张鲁等人撰写的《怎样采集民间音乐》一文中。[②] 在采集工作持久深入进行的基础上，民间音乐资料的汇集、整理和出版，也在当时物质条件十分困难的情况下，以手抄、油印等方法得以有所积累；仅中国民间音乐研究会就陆续编印了民间音乐资料丛刊 10 种，其他解放区的分会等也采集编印了不少民间音乐资料。

尤其值得注意的是，当时已产生了一批较有质量的民间音乐研究论文，其中有：

---

① 安波．马可．八年来的中国民间音乐研究会．见：民间音乐论文集．第二集．东北书店 1947(1)．（以下引述该文及该书不再加注。）

② 张鲁、安波、鹤童、刘炽、马可集体写作，张鲁执笔．怎样采集民间音乐．原载：民族音乐．1 卷 5、6 期合刊（1942 年 9 月 1 日），收入《民间音乐论文集》第二集

比较系统地介绍某一民间乐种，或阐述民间音乐某一方面规律性现象的专题论著和单篇论文（如：安波的《秦腔音乐概述》和《关于陕北说书音乐》，吕骥的《谈秧歌腰歌及花鼓》和《民歌的节拍形式》，以及许多民间音乐资料上的“前言”、“说明”、“后记”等）；也有针对音乐实践和民间音乐研究工作中的某些倾向性问题，展开论辩和探讨的论文（如：安波的《高尔基民歌论的注脚》和马可的《“你妈妈打你”》与《陕北土地革命时期的农民歌咏》等）。特别是吕骥于 1948 年发表的《中国民间音乐研究提纲》一文，①概略而系统地阐述了“研究中国民间音乐的目的”、“研究中国民间音乐的原则和方法”、“民间音乐的范围”和“应该研究的问题”；其中关于中国民间音乐的范围，提出了应该包括“民间劳动音乐”、“民间歌曲音乐”、“民间说唱音乐”、“民间戏剧音乐”、“民间风俗音乐”、“民间舞蹈音乐”、“民间宗教音乐”和“民间乐器音乐”等八种的分类意见。这一提纲实际上是对延安文艺整风以来民间音乐研究工作经验的小结；从中也可以看到，中国的新音乐工作者经过“五四”以来的各方面音乐实践，在对于自己民族的民间音乐的认识方面，已经大为全面和深化了。

五、秧歌运动和秧歌剧、新歌剧创作

延安文艺整风后解放区音乐飞跃发展的主要标志是秧歌运动的兴起，它最先出现在 1943 年春节前后的延安和陕甘宁边区，后逐渐扩展到敌后各抗日民主根据地，并持续到解放战争时期，在东北、华北、山东、华中等新老解放区的更广大地域形成了热潮。在秧歌运动发展过程中，产生了大量新秧歌剧作品，并直接推动了新歌剧的创作。

（一）秧歌运动的兴起和发展

秧歌原是广泛流行于我国民间的一种歌舞娱乐形式，历史悠久；陕北本来就是秧歌活动特别兴盛的地区之一，群众中普遍有在节庆进行活动的秧歌组织——“社火”。秧歌在长期流传的历史过程中形成了多种各样的形式，最主要的是以热烈红火的群舞场面为特点的“大场子”和以歌舞戏剧表演为主的“小场子”两种形式。在秧歌中，还往往综合了高跷、花船、腰鼓、花鼓、舞狮、跑驴、推小车、连响等歌舞形式。传统秧歌具有农民艺术健康质朴的本色，但也存在一些封建迷信的杂质，在表演上带有庸俗色情的成分等。

这种传统的民间艺术形式在新的时代和社会条件下开始发生变化，在陕北成为抗日民主根据地之后，在群众中就出现自发改革旧秧歌的事例。② 在专业文艺工作者中，也有人尝试用秧歌剧形式来表现新生活，例如：成立于 1938 年 7 月的民众剧

---

① 吕骥．中国民间音乐研究提纲．见：吕骥文选．上集．北京：人民音乐出版社，1988（1）．所刊此文题解：“这个提纲写于 1941 年秋，是为延安鲁艺民间音乐研究会写的；1948 年在《民间音乐论文集》上发表。（以上所引论文均见《民间音乐论文集》。）

② 参看：《延安文艺运动纪盛》第 539 页记：马可、清宇执笔的文教大会艺术组介绍群众秧歌典型《刘志仁和南仓社火》，1944 年 10 月 24 日在延安《解放时报》发表。

团，早在1942年前，就创作演出了《查路条》、《十二把镰刀》等新秧歌剧，受到群众的欢迎。

尽管如此，在文艺整风前，这种在人民群众中有深广影响的艺术形式，并没有得到大多数文艺工作者的重视，有的人甚至对秧歌持全盘否定的态度，认为它"噪得人头疼"、"催人呕吐"、"只能给人以肉麻之感"等；还有人以为"秧歌舞是不会因为'改革'而走上'歌舞剧'的道路的"；[①]这种状况的出现，说明一些文艺家与老百姓喜闻乐见的传统民间艺术，在思想感情上还有较大的距离。

文艺整风打开了解放区文艺工作者面向工农兵群众，向民间艺术学习的眼界。1943年春节，为进行庆祝反法西斯战争胜利的宣传活动，延安"鲁艺"出动了人数众多、内容新鲜的大秧歌队；紧接着，其他文艺团体和党政机关也出动了秧歌队，一齐进行盛大的街头演出。整个演出充满新生活的魅力和健康清新的格调，旧秧歌队的"伞头"，被一对手持斧头镰刀的工农所替代；旧秧歌扭捏调情的舞姿，被矫健明快的队形舞步所替代；旧秧歌丑角的脸谱，被体魄健美的工农兵形象所替代。特别是"鲁艺"秧歌队演出了由王大化、李波、路由等编剧，安波作曲的秧歌剧《兄妹开荒》，更使人耳目一新，轰动了全延安。老百姓高兴地称新秧歌为"斗争秧歌"，而把旧秧歌贬之为"骚情地主"的"溜沟子秧歌"，说是"脏死了"；他们由衷地欢迎新秧歌，亲切地把"鲁艺"秧歌队叫做"鲁艺家的"，就像相互称呼"张家"、"李家"一样。

春节秧歌宣传的巨大声势和《兄妹开荒》的出现，标志着解放区新的群众文艺运动的兴起。延安《解放日报》以整版篇幅刊载了《兄妹开荒》的剧本和音乐，并于1943年4月24日发表《从春节宣传看文艺的新方向》的社论，指出这是《在延安文艺座谈会上的讲话》以来文艺运动的一次成功的"检阅式"，赞扬文艺工作者"在实际行动上开始表现他们的群众观点"，肯定《兄妹开荒》是个"很好的新型歌舞短剧"，并预言"可以从秧歌剧产生伟大的作品"。自此以后，秧歌运动便得到持续的发展，延安和陕甘宁边区的各文艺团体，以及农村、工厂、部队、机关、学校中都普遍组织起秧歌队；民间原有的传统秧歌"社火"组织，也逐渐得到恢复，大多开始演出新秧歌节目。据1944年陕甘宁边区举行第一届文教工作会议时统计，当时全边区已有秧歌队近千个，平均1 500人左右就有一个秧歌队。在每年的春节或其他重要节日，这些秧歌队都纷纷出动，演出各种表现新的生活内容的秧歌节目。热烈红火的新秧歌演出，在民间传统的基础上，逐渐演化为一种新的民俗文娱活动。

秧歌运动带动了对其他传统艺术和民间音乐的改造。1942年后，毛泽东向"延安平剧院"提出"推陈出新"的方针，肯定他们先后编演的新京剧《逼上梁山》和《三打祝家庄》。此时，还出现了新秦腔《血泪仇》，以及由1945年4月成立的陕甘宁边区文协"说书组"，协助陕北说书艺人韩起祥创作并演唱的《刘巧团圆》等优秀作品。这些方面的

---

① 沙可夫.晋察冀新文艺运动的发展道路，见：（延安）解放时报.1944年1月24日

改革都同秧歌运动一样，使传统艺术与音乐开了新生面，产生了深远的影响。

秧歌运动就这样从延安和陕甘宁边区，推向了各敌后根据地，又随着抗日战争和解放战争的胜利，推向了整个东北、华北、山东、华中、华南新老解放区，并进入了北京、天津、南京、上海等新解放的大城市。正如一支秧歌舞歌曲所歌唱的那样："哪里的人民翻了身，哪里的秧歌就扭起来，扭到上海和南京，扭到两广和台湾，扭向自由的新中国！"①

（二）新秧歌剧创作

秧歌运动开拓了群众性新秧歌剧创作的繁荣局面，由活跃在这个运动中的诗人、作家、戏剧家、音乐家和广大的工农兵，创作了大批优秀的秧歌剧作品。

新秧歌剧的题材内容十分广泛，几乎涉及解放区群众生活的所有方面。在此以张庚所编《秧歌剧选》，②经过精选的较有代表性的18部秧歌剧为例，其中：表现大生产运动的有7部（《十二把镰刀》、《兄妹开荒》、《一朵红花》、《钟万财起家》、《刘顺清》、《动员起来》和《大家好》）；表现对敌斗争和拥军爱民的有6部（《朱永贵挂彩》、《沃老大娘瞅"孩儿"》、《红布条》、《光荣灯》、《全家光荣》和《宝山参军》）；表现解放区新生活、新风俗的有3部（《夫妻识字》、《栽树》和《货郎担》）；还有表现锄奸斗争和土改运动的各一部（《惯匪周子山》和《秦洛正》）。这些作品形象地表现了解放区的"新的人物，新的世界"，是"新的群众的时代"的画卷；正如延安的老百姓所说的那样，它们"演的都是新世事"，"一满是群众自己的事，实着呢！"

这些秧歌剧的表现形式也是新的，它们大多是在传统秧歌"小场子"的基础上，再广泛吸收民歌、民间歌舞、说唱、戏曲以及话剧、新音乐、新舞蹈等各种表现要素，而综合构成的。正如周扬所说："它是一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的综合的艺术形式，它是一种新型的广场歌舞剧。"③众多的秧歌剧作品虽然在表现形式上有共同的特点，而也逐渐形成彼此有所区别的不同类型，大致来说，可分为以下三种：

一种是民间歌舞小戏类型，如：《夫妻识字》、《兄妹开荒》、《栽树》、《货郎担》等，其戏剧情节简单，结构短小，一般只有两三个角色，情绪单一热烈，以载歌载舞的形式演出，音乐与舞蹈、对白等居以同等重要地位，类似于传统民间地方歌舞小戏中的"二小戏"或"三小戏"。

一种是"话剧加唱"类型，如《朱永贵挂彩》、《钟万财起家》、《刘顺清》等，其剧情比较复杂，结构较大、人物较多，表演以话剧手法为主，音乐以插曲的形式出现，起渲染剧情的作用；有时也出现载歌载舞的场面。

还有一种是雏形的歌剧，如《惯匪周子山》，它的人物众多，情节丰富，戏剧冲突

---

① 朱天词、张星原曲、章枚改编. 扭向新中国. 北京：中国青年出版社. 解放战争时期歌曲选集. 第四集.

② 张庚编. 秧歌剧选. 北京：人民文学出版社，1977(1).（以下引述该书，不再加注。）

③ 周扬. 表现新的群众的时代.（延安）解放日报. 1944年3月21日

尖锐，在表演上话剧成分是主要的，但音乐已开始突破插曲的形式，成为刻画人物性格和体现戏剧矛盾的重要手段，初见歌剧的规模。

秧歌剧的音乐，主要采自民歌和民间歌舞小戏。在延安秧歌运动中产生的秧歌剧，大多采用陕北民歌、眉户戏和陕北道情中的曲调，其他解放区产生的秧歌剧，也都采用当地流行的民间音乐。多数新秧歌剧的音乐都以选曲填词的方式编成，但它们都并不是原封不动地照搬民间音乐，而是从内容出发，加以推陈出新地改编发展，赋予民间的音乐以新的生命。如《十二把镰刀》（马健翎）、《夫妻识字》（马可）、《减租会》（刘炽），以及解放战争时期在东北产生的《光荣灯》（罗正、邓止怡配曲）、《全家光荣》（陈紫、张棣昌配曲）等，都是以选曲填词方式编配音乐的优秀秧歌剧作品；其中《减租会》的主要唱段，就是后来得到广泛传唱的《翻身道情》，它的热情奔放的歌声，给人以焕然一新之感。

谱 10－39：《翻身道情》开始 40 小节

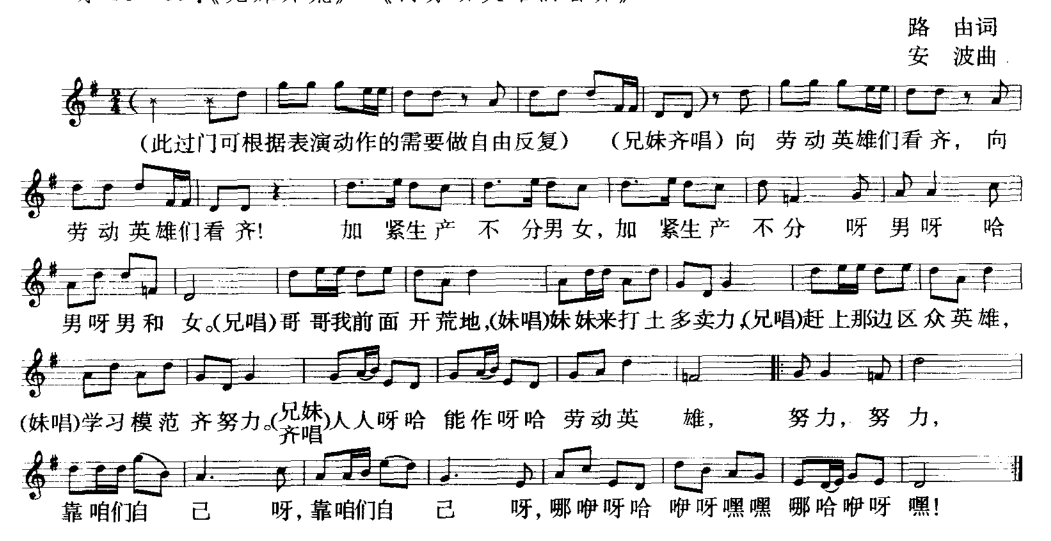
乐 10－38：《翻身道情》（全曲）



由于仅仅局限于利用原有民间曲调，并不能完全适应表现新的内容，因此不少作曲者也在民间音乐基础上进行新的创作。安波作曲的《兄妹开荒》是最为优秀的代表作。这部秧歌剧的曲调仍建立在民间音乐的基础上，具有陕北民歌的调式、音调和旋法特征，却以新的创作手法加以展开，使音乐显得格外开阔爽朗，成功地表现了解放区农村青年蓬勃向上的风貌；尤其是此剧的终曲《向劳动英雄们看齐》，将秧歌舞音乐与进行曲相结合，渲染了热烈红火的劳动气氛，充分显示了解放区新农民在大生产运动中的冲天干劲。

谱 10－40:《兄妹开荒》－《向劳动英雄们看齐》

乐 10－39:《兄妹开荒》－《向劳动英雄们看齐》



表现部队生产劳动和战斗生活的秧歌剧《刘顺清》(张林簃作曲)与《杨勇立功》(一鸣、彦克作曲)等,音乐更多地采用了战斗性的群众歌曲风格,并运用了合唱等形式。

秧歌剧的音乐创作在表现新的群众生活和思想感情方面,创造了许多成功经验;但当运用这种形式去表现情节较为复杂、矛盾冲突较为尖锐激烈的戏剧故事时,就显露出音乐的戏剧性不够,在刻画人物的性格方面有所不足等缺点。对此,许多作者进行过不同的探索,其中,由"鲁艺"集体创作的大型秧歌剧《惯匪周子山》,曲作者马可、时乐濛、张鲁、刘炽等,在采用对比性的音乐主题,分别刻画正反面人物等方面作了尝试,使这部作品的音乐在戏剧性方面有所增强,初具歌剧的雏形。但真正使秧歌剧进一步发展为更加完全意义上的新歌剧,是通过《白毛女》的创作才得以实现的。

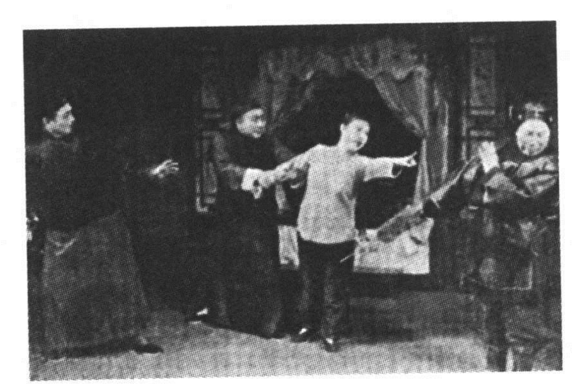
(三)新歌剧《白毛女》等的创作

《白毛女》是延安"鲁艺"于 1945 年 1 月开始创作的(贺敬之、丁毅执笔作词作剧,马可、张鲁、瞿维、焕之、向隅、陈紫、刘炽作曲),它取材于流传在晋察冀解放区的一个民间新传说的故事,全剧通过一个遭恶霸地主蹂躏的农家女被逼成"白毛女"的悲惨身世,揭露了封建压迫下农民的痛苦生活,又反映了在共产党领导下农民获得翻身解放的光明现实。根据这个故事的内涵意义,创作者把作品的主题思想确定为揭示"旧社会把人变成'鬼'、新社会把'鬼'变成人"的真理。经过三个多月群策群力的创作、排练,反复实验如何用老百姓喜闻乐见的艺术形式来表现作品的内容,于 1945 年 4 月将这个戏搬上了舞台。

《白毛女》的首次正式公演，正值中国共产党第七次全国代表大会在延安召开，党的七大代表观看了首场演出，接着又在延安连续公演30多场，引起了强烈反响。自此以后，在解放区以至全国，出现了竞演《白毛女》的热潮，广大群众深深地被这个戏所打动，到处出现因这个戏的演出，而激起人们强烈的阶级义愤和革命斗志的事例，显示了它的艺术力量。同时，这个戏也在广泛演出过程中接受检验，进行不断的修改、加工、提高，经过1946年在张家口、1947年在东北和1949年在北京的三次大的修改，终于成为一部在思想性和艺术性方面都达到较高成就的优秀作品。（图10－17，图10－18，《白毛女》剧照）



■图 10－17



■图 10－18

《白毛女》开创了我国民族歌剧创作的新生面。它以文学、戏剧、音乐等多种艺术手段，形象深刻地展现了中国农村阶级斗争的一幅典型的生活图景，成功地塑造起农民与地主两大对立阶级中的一系列典型人物形象。音乐在表现剧中的生活内容、塑造人物形象和体现戏剧矛盾等方面，起着重要的作用，它在《兄妹开荒》、《惯匪周子山》等秧歌剧的音乐创作经验基础上向前跨进了一大步，成为具有中国作风和中国气派，又是真正戏剧化了的歌剧音乐。它的音乐创作，主要在以下几个方面取得了突出的成就：

第一，在民间音调基础上发展、创造性格化的人物主调。作曲者先根据剧中人物性格的主要特征，选择适当的民间音调，作为创造这个人物音乐主调的基础，然后按照人物性格和剧情发展的要求，对音乐主调作必要的加工发挥，或增添描写人物性格其他侧面的补充性主调。其中，最为成功的是全剧主要人物喜儿——白毛女的音乐主调，基本素材采自河北民歌《小白菜》，它的徐缓下行、嘤嘤哀诉的音调，为剧中表现喜儿“口含黄连度日月”哀痛情感和孤苦形象提供了基调；而这个曲调对表现刚出场时喜儿的天真无邪、纯朴可爱的形象是不适应的，因此作曲者就在《小白菜》基础上，写成了《北风吹》的唱段，它保持《小白菜》迭句下行的旋法和落音特点，但扩展了音域，改变了节拍和音型，对旋律作了低回高转的细致加工，从而使音乐显得活泼流

畅和轻快委婉，为刚出场的喜儿勾画了一幅鲜明的“肖像”；在这个唱段之后，作曲者又以河北民歌《青阳传》为基础，写成《我盼爹爹》的唱段，对《北风吹》主调作补充，使喜儿纯真农家女的形象更为丰满。作曲者还以河北梆子、山西梆子的音调为基础，写成了喜儿——白毛女的另一个音乐主调《他们要杀我》，表现了喜儿遭遇惨变后爆发出强烈的阶级仇恨；这个主调和《北风吹》分别刻画了喜儿性格发展中两个最重要的方面，从而成为贯串全剧的音乐主调。

谱 10－41：《白毛女》——《北风吹》唱段

乐 10－40：《白毛女》——《北风吹》唱段



谱 10－42：《白毛女》——《他们要杀我》唱段

乐 10－41：《白毛女》——《他们要杀我》唱段

强烈、激愤地



此外，《白毛女》中杨白劳的音乐主调和展现，以及反面人物黄世仁、穆仁智、黄母等的音乐主调，也都分别在民歌与传统音乐音调基础上加以创造和发挥，都获得了成功。

第二，随着戏剧情节和人物性格的不断演进，对人物主调作戏剧性的发展。作曲

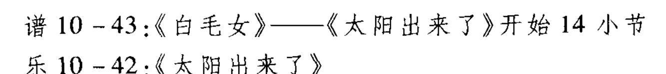
者在这方面广泛运用了对人物主调作板腔化、朗诵性的处理，以及使主题音调贯串发展的手法，从而创造了戏剧性较强、比较完整的音乐形象。仍以喜儿的音乐形象为例，她的音乐形象的塑造，大致经过了以下四个发展层次：第一个层次，表现喜儿活泼天真的性格和她与老父相依为命的深情，主要唱段是《北风吹》、《我盼爹爹》和《扎红头绳》等，是单纯的抒情性的音乐形象。第二个层次，表现喜儿遭遇惨变后性格的急剧变化，悲、愤、怨、恨各种情绪复杂的交织，主要唱段是《昨天黑夜》、《进他家来》和《刀杀我》等，用《北风吹》的主题音调作变化发展，其中，喜儿哭爹的《昨天黑夜》，由《北风吹》的第一句引申变化而来，成为类似戏曲中的哭腔散板，表现喜儿呼天号地的极度悲痛；表现喜儿在黄家当牛做马痛苦生活的《进他家来》唱段，是《北风吹》主调的原型，集中刻画喜儿的沉重压抑心情，由于它是在《北风吹》之后出现的，听起来更像是《北风吹》主调放慢速度、改变节拍和简化旋律的变奏，好像喜儿身上一切明朗欢乐都被榨取殆尽，只剩下一个少女的躯壳和新添的满腔怨恨；喜儿控诉受辱的《刀杀我》，更多采用板腔体戏曲中的戏剧性手法，仍用喜儿哭爹的音调进行变化发展，而在哭腔中采用了秦腔中的苦音，在快板中出现接近于喜儿另一个主调《他们要杀我》的音调，预示了下一个层次音乐形象的发展趋势。第三个层次，表现喜儿在黄家一步步迫害下反抗精神的觉醒，由一个忍辱饮恨的少女，变成了逃入深山、顽强生存、立誓复仇的“白毛女”，性格和形象都起了质的飞跃，音乐主要建立在悲壮高亢的复仇主调《他们要杀我》的基础上，也融入了由《北风吹》主调发展而来的喜儿哭爹的音调，从而使音乐形象保持前后连贯的内在逻辑性，作曲者在这一层次音乐中，对复仇主调作了淋漓尽致的发挥，形成了全剧主要人物音乐的高潮。第四个层次，表现获得解放的喜儿对黄世仁一伙的愤怒控诉，综合了前几个层次音乐的各种因素，她的各个主题音调，在自己的歌唱中，在其他人物的伴唱和群众呼应烘托的合唱中，以及乐队的伴奏音乐中交织出现，有的是原型再现（如：喜儿控诉前乐队奏出《北风吹》和《我盼爹爹》的主题音调），像是痛定思痛，不由得回想起喜儿原来纯真可爱的少女形象；有的作了新的发展，以更加跌宕起伏的形态，倾诉怨、仇、怒、愤；喜儿控诉的歌唱，仍用板腔化的手法，而从“我说”到“太阳底下把冤申”构成类似戏曲中“散—快（摇板、二六）—慢（原板、慢板）—快—散”的完整板式，表现喜儿从难以言表的痛苦，到号啕痛苦的呼喊，又从感慨万千的回顾，到奔流直泻的怒斥，最后成为百感交集的倾诉。这一刻画细致、层次分明的成套唱段，同伴唱、合唱与伴奏汇成巨流，把全剧音乐推向了最高潮。除了喜儿——白毛女的音乐形象外，杨白劳的音乐形象塑造和层次安排也是成功的。

第三，运用齐唱、重唱、合唱等音乐形式，作为创造新歌剧音乐的重要手段。这些形式的运用，在“五四”以来的歌曲创作中已很普遍，而在运用于民族风格强烈的歌剧音乐创作中，在当时还是一个需要作新的探索的课题。《白毛女》的作曲者吸取了聂耳等的歌曲创作，特别是冼星海的大合唱创作的经验，并借鉴了西洋歌剧在这方面

的形式手法，作了成功的尝试。在《白毛女》中，或以合唱（包括重唱、齐唱）渲染戏剧气氛，或以合唱塑造群像，都创造了同整部歌剧音乐相协调的合唱风格，其中，《太阳出来了》等合唱段落，成功地塑造了受尽苦难的农民群众，在共产党领导下翻身解放、团结战斗的形象，气势雄伟而又富于民间气息，贯彻了整部歌剧音乐都建立在中国传统民间音乐基础上的创作思想。

谱 10－43：《白毛女》——《太阳出来了》开始 14 小节

乐 10－42：《太阳出来了》



《白毛女》的音乐创作，在探索音乐、歌唱与说白、表演的协调结合，以及发挥伴奏乐队的作用等方面，也取得不少成功的经验；但由于当时尚处在尝试过程中，乐队条件又受到限制，因此在这方面还留下了许多有待于继续探索的问题。

综观《白毛女》的音乐创作，可以看到：它的创作者们开创了一条使民歌音调戏剧化、戏曲音乐手法现代化和借鉴自西洋的音乐手法民族化的戏剧音乐创作路子，被认为是中国民族新歌剧开始走上成型之路的标志。在它之后出现的中国作曲家所创作的戏剧音乐作品，或多或少都可以看到《白毛女》给予的影响。

继《白毛女》之后，在这时的解放区，又相继产生了新歌剧《刘胡兰》（魏风等编剧，罗宗贤等作曲）、《赤叶河》（阮章竞编剧，梁寒光等作曲）和《王秀鸾》（傅铎编剧，

小流等作曲)等作品,它们的音乐,都采用了与《白毛女》相同的在中国民间音乐基础上加以发展创造的方法。其中,《刘胡兰》是一部悲壮的英雄史诗性的歌剧,它的唱段,特别是刘胡兰的主调《数九寒天下大雪》,在当时到处传扬,并一直沿用到新中国成立后新创作的歌剧《刘胡兰》中。

谱 10－44:《刘胡兰》——《数九寒天下大雪》



六、文艺整风后解放区音乐创作的全面丰收

在秧歌剧、新歌剧创作得到发展的同时,1942 年文艺整风后的解放区,在其他音乐体裁形式的创作方面,也产生了许多优秀的作品,取得了历史性的全面丰收;在有些方面,并成为新中国音乐创作的先声。

秧歌运动的开展,使解放区人民群众的艺术创造力得到空前的发挥,原来就颇兴盛的民歌编唱活动,在这时也得到更大的开展,涌现出许多优秀的新民歌。仅以传唱较广的略作列举就有:陕北民歌《东方红》、《咱们的领袖毛泽东》、《绣金匾》和《秋收》等;山西民歌《刨洋芋》、《送军鞋》、《对象是个老八路》和《八路军进村好红火》等;内蒙古民歌《乌拉山》和《红旗歌》等;河北民歌《献花》、《反扫荡》和《打保运船》等;山东民歌《沂蒙山小调》和《解放区的天》等;苏北民歌《毛泽东好像一盏红灯笼》、《当兵要当新四军》和《天上有个扫帚星》等;以及东北民歌《五朵花儿开》、《翻身五更》、《青年参军》和《生产忙》等。在这些具有代表性的新民歌中,有以朴实无华的庄户人的语言和音调唱出的颂歌(《东方红》、《咱们的领袖毛泽东》等),有接近群众歌曲的老百姓战歌(《红旗歌》、《反扫荡》和《打保运船》等),有优美舒畅、尽情歌颂解放区好风光的抒情歌(《秋收》、《沂蒙山小调》等),还有热烈红火、敲锣打鼓为人民政权庆功的欢歌(《解放区的天》等);这样的表现内容、音乐语言和风格特色,都是传统民歌中所罕见或未曾有过的。在这些新民歌的创造过程中,不仅出现了一些农民诗人和民间歌手(如:《东方红》的主要作者李有源,《咱们的领袖毛泽东》的作者孙万福和《绣金匾》的作者汪庭有等),而且还形成了以编唱传播新民歌著称的地区,

如晋冀鲁豫解放区的左权县，就因为新民歌活动特别普遍而有“民歌海洋”的美称，“左权民歌”也成为新民歌中很有特色的一支。

解放区的音乐工作者们从新民歌和秧歌运动中汲取创作力量，他们创编了许多民歌改编歌曲，例如：安波以陕北民歌《打黄羊》填配改编的《拥军花鼓》；张寒晖以陇东民歌《推炒面》编写的《军民大生产》（又名《边区十唱》），张鲁以陕北民歌《闪扁担》编写的《有吃有穿》；以及阮章竞用山西秧歌调编写的《妇女自由歌》，等等。这些作品都不是单纯地以旧调填新词，而是着眼于运用和发挥民间歌曲中富有表现力的因素，来塑造具有新的时代特点与生活气息的音乐形象。如《军民大生产》以富于地方特色和生活情趣的衬词，形象地表现了特定的劳动生活，渲染了大生产运动热烈欢快的气氛。

谱 10－45：《军民大生产》



更进一步的民歌改编曲，有马可以亲自采录的黄河老船工所创造的优秀民歌和陕北鄜县民间劳动歌曲“吆号子”，分别编配的两首无伴奏合唱曲《黄河水手歌》和《变工队生产》；前者用与原民歌风格非常协调的劳动呼号声和卡农式的模仿复调，对原歌调作润色加工；后者将原曲发展为带引子和尾声的三部性结构，仍用与原歌调非常协调的衬词和模仿复调，加以渲染润色。

更为发展的形式，是以民歌的材料与风格进行新的创作，而成为民歌联唱。安波、马可、刘炽、张鲁、鹤童集体创作的《七月里在边区》，是这方面第一部影响较大的代表作。全曲由安波作词，由《七月里》（刘炽曲）、《纪念碑》（马可曲）、《割麦子》（鹤童曲）、《开会来》（安波曲）、《自卫军》（张鲁曲）和《在边区》（刘炽曲）六首歌曲组成，从各个侧面生动地勾画了陕甘宁边区欣欣向荣的生活图景，采用合唱、二部合唱、独唱、对唱和四部合唱等形式，以民族乐器作伴奏；整部作品从歌词语言、音调旋法、乐思陈述到演唱风格，完全建立在具有特定生活气息和地方色彩的民间音乐基础上，在当时来说，是前所未见的首创民歌联唱形式；其中一些歌曲，也曾单独得到传唱，如《开会来》。

谱10－46：《开会来》

安波词曲



此外，李伟的《生产四部曲》，由《开荒》、《播种》、《锄草》、《收获》四首歌曲组成，也是一部表现解放区生产劳动生活的民歌联唱作品。

在数量众多的群众歌曲中，也产生了一些在民间音乐基础上创造出来的新的歌曲体裁样式或创作风格。其中有：《提防鬼子来抢粮》（陈强）、《让地雷活起来》（张非）那样，乡土气息特别浓厚、形象感特别鲜明的农民战斗歌曲；有像《八路好》（徐曙）那样，采用庄户人拉家常似的语言音调写成的说唱性群众歌曲，以及《别处哪儿有》（沈亚威），悠扬清新、意境开阔的新水乡歌曲；有像《五枝花》（杜矢甲）、《南泥湾》（马可）、《胜利鼓舞》（刘炽）和《胜利舞歌》（李尼）那样，用载歌载舞的形式演唱，优美热烈的秧歌舞歌曲；还有像《没有共产党就没有新中国》（曹火星）那样，将坚定有力的进行曲，同朴实无华、明白如话的曲调有机地结合起来，成为一首具有道地中国老百姓风格的群众歌曲。而尤为突出的是叙事歌曲的创作：这是一种有人物描写，有故事情节，有一定的戏剧性，比一般的群众歌曲更加丰富和灵活的歌曲体裁样式。在抗战初期到文艺整风前的几年间，就已有一些作曲家对此进行尝试，产生过一些较好的作品；而在文艺整风后，随着表现"新的人物，新的世界"的解放区文艺创作的发展，这种体裁样式便被广泛采用，并逐渐形成了两种不同的类型：

一种是在民间分节歌基础上发展起来的叙事歌曲，以李劫夫的《歌唱二小放牛郎》、《王禾小唱》、《狼牙山五壮士》、《忘不了》和《刘二高》等作品最具代表性。这种叙事歌曲常采用起承转合四句体的结构形式，同传统民歌中的小调歌曲相似，以四句头一段体的曲调，歌唱多段歌词，刻画一个人物或叙述一个故事；它并不着眼于用音乐去描绘表现对象的音容笑貌，或渲染故事情节，而是强调曲调的歌唱性，以富于情感色彩的真挚动人的旋律，来揭示表现对象的精神世界，打动人们的心弦。如：

谱 10－47：《歌唱二小放牛郎》
乐 10－43：《歌唱二小放牛郎》

方　冰词
李劫夫曲

1.牛儿还在山坡吃草，放牛的却不知
2.九月十六那天早上，敌人向一条山沟
3.正在那十分危急的时候，敌人快要走到
4.二小他顺从的走在前面，把敌人带进我们的
5.敌人把二小挑在枪尖，摔死在大石头的
6.干部和老乡得到了安全，他却睡在冰冷的
7.秋风吹遍了每个村庄，他把这动人的故事



它的曲调采用民间歌舞《小放牛》的某些因素，使人联想起放牛娃的形象；而更主要的还是通过带有悲凉情感色彩的悠扬动听的山歌风旋律，来颂扬王二小的英雄事迹，寄托人们的哀思。像这样经过精心琢磨，准确地表现特定人物与故事内涵情感的曲调，并不是可以随意一挥而就的。

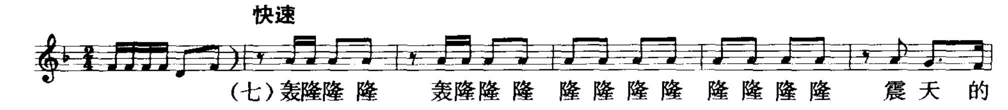
另一种是在民间说唱音乐基础上发展起来的叙事歌曲。它叙述有一定情节变化的故事，或较细致地刻画一个人物，因此，音乐常带有戏剧性和造型性的因素，比较充分地发挥说唱音乐口语化和绘声绘色的特点。代表作品有：陶申的《崔洛堂》和徐曙的《王老三减租小唱》与《晋察冀小姑娘》等，以《晋察冀小姑娘》最具代表性。作品吸收多种北方大鼓的音调素材，根据所述故事作铺排发展，多方运用民间说唱音乐唱白结合穿插和甩腔、垛句等板腔化手法，使故事的展现显得跌宕起伏，而又层次分明，人物形象的刻画、环境气氛的描绘、情感变化的渲染都很生动。

谱 10－48：《晋察冀小姑娘》中间段落

赵洵词

徐曙曲

（白：话说小姑娘黑夜里回家把路走错了，迎面碰上了日本鬼子逼着她带路，她猛然想起军民誓约，决不能替汉奸鬼子带路，你看她抱定了牺牲的决心，把鬼子引进了我们伏击圈中的地雷网，只见那地雷爆炸）





进入解放战争时期，解放区的歌曲创作继续向前发展，在短短三年多时间里涌现的歌曲作品数量可观；据《解放军歌曲》编辑部在1958年为编辑《解放战争时期歌曲选集》而汇集的歌曲，就有900多首，其表现内容丰富。

直接反映解放战争和表现战斗生活的部队歌曲最多，仅举较有代表性的就有：表现人民战士勇敢顽强、斗志昂扬地打击敌人的《说打就打》（庄映）、《打》（亚威）、《打！打！打！咱们什么也不怕》（彦克）、《山是我们开》（晓河）、《咱们比比看》（庄映）、《战斗进行曲》（佩之）和华南解放区的粤语歌曲《放落你嘅枪》（古金钟）等；体现人民军队来自人民、忠于人民的素质，塑造懂得为谁打仗的人民战士形象的《我为人民扛起枪》（一鸣）、《人民军队不忘本》（陈大荧）和《咱们全是子弟兵》（黄庆和）等；表现人民解放军南征北战，体现人民战争战略思想的《野战军进行曲》（林里）、《野战兵团》（焕之）、《运动战，歼灭战》（安波）、《拉开两条飞毛腿》（何方）、《进军歌》（梅滨）和《跑得凶就打得好》（王谦）等；表现人民解放军各兵种豪壮军威和战斗生活的《人民的铁骑兵》（彦克）、《火箭炮》（克林克）、《我们投弹组》（兆江）和《坦克进行曲》（李伟）等；还有表现战士们讽刺、嘲笑敌人的《"运输队长"蒋介石》（振川）、《兵工厂》（龙飞）、《换枪歌》（次欧），以及对比两种军队不同生活的《两个部队不相同》（张锐），等等。

音调干脆利落，节奏斩钉截铁，结构短小精悍，具有勇往直前的战斗风格和冲击一切的巨大力量，是这一时期部队歌曲在音乐上的主要特征；尤其是一些被称为"打字歌"的短小战歌中，这种特征更为突出。如：

谱 10－49:《说打就打》



为了体现人民军队同老百姓的血肉联系，许多部队歌曲往往从民歌中吸取养料，如《我为人民杠起枪》旋律具有民歌亲切质朴的特点，而又予以“队列化”进行曲式的处理，从音乐中就能感受到这是人民自己的队伍。为了刻画战士们乐观幽默的性格，有些部队歌曲也从民间说唱音乐中吸取音调和表现手法，尤其是一些讽刺嘲笑敌人的部队歌曲，更融合了说唱音乐口语化和诙谐俏皮的旋律特点，使战士们对敌人的轻蔑得到更形象的体现。

以解放区农村生活为题材的农民歌曲，也产生了许多作品，其中有农民群众自己编写的新农民歌曲（有的经过专业音乐工作者的加工），更多的是创作的农民歌曲，例如：表现土改，欢庆土地还家的《谁养活谁》（佚名）、《铁树开花》（张棣昌）、《翻身歌》（小流）和《翻身五更》（东北民歌）等；表现翻身农民参军、支前的《帮助军队打胜仗》（马可）和《青年参军》（东北民歌）等；表现解放区支前的大生产运动和翻身农民新的劳动生活的《大生产》（李群）、《纺棉花》（莎莱）、《三套黄牛一套马》（时乐濛）和《生产忙》（东北民歌，刘炽等改编），等等。其中，《纺棉花》是在农民歌曲中别开生面的优秀作品，它是一首民歌风味的抒情独唱曲，歌调优美圆润，采用富于弹性而又连绵不断的节奏，把满怀喜悦心情的解放区妇女的纺纱劳动，刻画得十分生动。

谱 10－50：《纺棉花》



工人歌曲的创作，这时还处在初创阶段，但也出现了一批优秀的作品，其中有：马可的《咱们工人有力量》、《火车头》和《作工谣》，吕骥的《铁路工人歌》，刘炽的《工人进行曲》，何士德的《人民先锋》和李曦的《矿工歌》等。《咱们工人有力量》是工人歌曲中最有代表性的一首，歌曲以雄浑的音调和稳健的切分节奏，通过对答唱和的形式和动力性很强的上行模进，表现工人阶级坚毅沉着的性格和改造世界的伟大力量；直到今天，这首歌曲仍是中国工人歌曲的代表作。

谱 10－51：《咱们工人有力量》

乐 10－44：《咱们工人有力量》



当时，新中国已经在望，反映中国青年新的精神风貌的歌曲，也产生了不少，其中以《我们是民主青年》(马可)、《新中国青年进行曲》(丁辛)和《新中国的青年》(贺绿汀)为最有代表性。这些歌曲大多采用进行曲的体裁，以大调性的明朗的音调和明快的节奏，表现作为时代先锋的中国青年朝气蓬勃的形象。其中，《新中国的青年》是一首写得热情洋溢，又严谨精湛的合唱歌曲，是贺绿汀合唱歌曲又一首精品。

乐 10－45:《新中国的青年》

在解放战争胜利进军的过程中，尤其是临近全国解放的时候，不断产生欢庆胜利和展望新中国壮丽美景的歌曲，例如：《打得好》(践耳)、《大家笑哈哈》(刘亚)、《民主建国进行曲》(焕之)、《新民主主义进行曲》(贺绿汀)和《在毛泽东的旗帜下胜利前进》(刘行)等。其中，《打得好》具有部队歌曲干脆、豪迈的音调特点，又同像是欢腾的锣鼓点的节奏相结合，表现了人民群众欢呼庆祝胜利的热烈情绪。《民主建国进行曲》是具有鲜明民族风格和新的时代气魄的进行曲，全曲多次出现六度大跳和幅度很大的旋律进行，具有热情奔放和奔腾向前的气势，象征着新中国的朝阳正喷薄升起。

谱 10－52:《民主建国进行曲》二部合唱部分

乐 10－46:《民主建国进行曲》



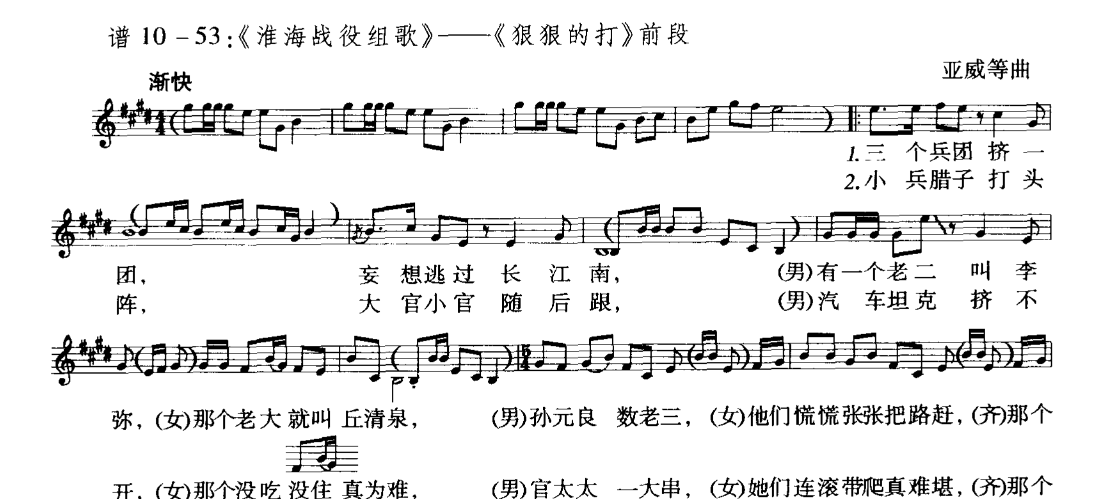
在以上所述雄厚的歌曲创作基础上(还有许多各有特色的歌曲作品未曾述及)，联唱、组歌、大合唱等大型声乐曲的创作，也形成了热潮。这方面作品的数量很多，仅东北解放区，就有：《胜利联唱》(马可)、《受苦人翻身联唱》(程云)、《英雄联唱》(程

云、莎莱）、《人民一定能战胜联唱》（安波）、《人民英雄刘胡兰》（陈紫、念云）和《工人大合唱》（刘炽）等 20 余部；其他解放区还有《淮海战役组歌》（亚威等集体创作）、《千里跃进大别山》大合唱（时乐濛）、《战斗联唱》（华恩）、《秋风扫落叶》组歌（李伟）和《进军大西南》大合唱（陈大荧等集体创作等）等。

这些作品大多采用群众歌曲联曲体的形式，即将几个既彼此独立，又互相联系着的歌曲，按照一定的内容顺序联缀组合在一起，围绕着统一的主题思想，从各个不同侧面分别而又连贯地展示内容；为使各首歌曲相联系，往往采用以诗朗诵或说白作穿插贯穿，在音乐上除注意各首歌曲风格的统一外，往往采用首尾歌曲出现同一主题音调的手法，以加强作品前后的呼应和整体感。

《淮海战役组歌》是此类作品中比较突出的一部。它产生在这次战役的火线上，由参加战斗的作者们，在密切结合战役进程所创作的 40 多首歌曲中经过挑选，把几个不同阶段所写的较好的歌曲“环扣起来”，再加一个序唱，从而形成了这部组歌。全曲包括：《序曲——争取更大胜利》（何方、俞频）、《向南进军》（龙飞）、《乘胜追击》（亚威）、《抢占运河》（陈大荧）、《涉水打碾庄》（龙飞）、《捷报！捷报！歼灭了黄伯韬》（亚威）、《挖工事》（陈大荧）、《全歼黄维兵团》（张锐）、《狠狠的打》（亚威）和《歌颂淮海胜利》（张锐）10 首歌曲，整部组歌贯穿着人民战士藐视敌人、决战决胜的英雄气概，很生动地反映了我军愈战愈强、蒋军兵败如山倒的形势。但由于这部作品的各首歌曲是在战役过程中分别创作的，组合在一起后，除了在内容上和所加朗诵词作前后衔接外，各段之间在音乐上缺少内在联系，对比不鲜明，而且构成组歌的各首歌曲在质量上也不平衡；写得较有独创性和效果比较突出的是《乘胜追击》和《狠狠的打》，前者是一首很有形象感的战斗歌曲，后者是一首富有特色的说唱性战斗歌曲。

谱 10－53：《淮海战役组歌》——《狠狠的打》前段





在作品的整体性和统一性方面，刘炽的《工人大合唱》是做得较好的一部。全曲由《一切为了胜利》(混声四部合唱)、《铁路工人歌》(齐唱)、《煤矿工人歌》(男声三部合唱)、《女工歌》(女高音独唱与女声二部合唱)、《工厂日夜忙》(男中音领唱、接唱、轮唱)、《工人进行曲》(男高音独唱与混声二部合唱)和《建设祖国》(领唱与混声四部合唱)七段构成，音乐自始至终贯穿着劳动气息和自豪感，其主题音调在首尾两段合唱中出现，遥相呼应，而且在尾声中作了展开和发挥。

在解放战争中，各解放区都产生了许多及时配合斗争任务而编演的秧歌、腰鼓和其他歌舞形式的作品，其中如：华东战场上的新安旅行团，在向华北联大文工团学习了秧歌、腰鼓以后，他们加工创造了以唱、舞、念、白、演相结合的形式表现的“花鼓”，先后编演了《解放花鼓》、《胜利花鼓》等节目，在华东战场一路演来，一直到进入解放后的上海，产生了很大影响。但此类作品的音乐与演出资料都没有得到完整的保存。只有在军人舞基础上发展、创作的《进军舞》(吴晓邦、胡果刚编舞，彦克作曲)，是一部表现人民解放军练兵、作战、凯旋、进军等战斗生活的大型歌舞作品，其音乐由铜管乐与中国打击乐相结合的乐队演奏，以一系列鲜明生动的乐曲，配合表演骑、步、炮各兵种战斗动作的舞蹈，得到广泛的演出，取得较好的效果。

在解放战争后期，解放区各文艺团体的乐器演出条件得到改善，同时开辟了电影的工作，原来一直未能得到发展的器乐创作，这时也开始起步，并成为新中国这方面创作的先声。

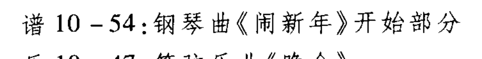
首先得到发展的是军乐曲和各种中小型的民族乐队或混合乐队的合奏曲，他们大多是群众歌曲和民间歌曲的改编曲。例如：军乐曲有对《解放军进行曲》(原《八路军进行曲》)的各种军乐改编曲，其中以朱践耳的编曲较为成功；此外还有朱践耳据章枚的《勇敢队》改编的同名军乐曲，晨耕据李劫夫的《骑兵进行曲》改编的同名军乐曲，以及贺绿汀据自作歌曲《新民主主义进行曲》改编的同名军乐曲，等等。民乐队和混合乐队的合奏曲，在各解放区的文工团的演出中相当普遍，但能够见到作品乐谱和演出资料的极少，已知演奏较多的有：《快乐的农村》(水金等编曲)、《凤阳花鼓》(管荫深编曲)、《南泥湾主题变奏曲》(朱践耳编曲)和《西北民歌联奏》(一野战斗剧社演奏)等。这些乐曲都采用民歌联套或变奏的形式，通过各种乐器的组合变化和演奏手法上的加工，对原有的民间音乐注入新的时代感情，使其围绕着表现新的内容而展开。这些作品主要着眼于群众性，在当时条件下，并不能在配器上和乐曲发展上作更多的发挥。

在独奏曲创作方面，这时出现了钢琴曲《花鼓》（瞿维）和《农作舞》与《陕北民歌》（均寄明编曲），以及小提琴曲《月牙五更》（刘守义）等作品。其中，瞿维的钢琴曲《花鼓》是比较成熟的作品，在新中国成立后，也成为经常演奏的中国钢琴曲目。

电影音乐创作当时还处在草创阶段，但已有了为故事片《桥》（何士德作曲）和纪录片《保育院》（苏民作曲）、《东北风光》（黄准作曲）、《烈士纪念塔》（葛炎作曲）、《大豆高粱苗长成》（莫愁作曲）、《祝捷大会》（张棣昌作曲）、《朱瑞同志追悼会》与《放闸》（均李曦作曲）等的配乐作品，它们的作者都是新中国电影音乐的开辟者，在这时已奏出了新中国电影音乐的先声。

在具备了一定的管弦乐队演出条件以后，一些原来主要从事声乐创作的解放区作曲家，开始为器乐创作进行学习和准备，当时产生了第一批管弦乐曲作品，如：《陕北组曲》（马可）、《秧歌舞曲》（瞿维）、《民歌联奏》（寄明）、《生产舞曲》（程云）、《翻身工人》（李鹰航）和《锻工舞》（陈紫）等；其中，马可以从头学起的精神所作《陕北组曲》，采用陕北民歌《信天游》、《刘志丹》和《剪剪花》与张鲁的《推小车》等曲调，表现陕北高原风光和对于革命圣地的热爱感情，在配器上使管弦乐队与中国打击乐器较好地结合在一起，并第一次在管弦乐队中使用了中国民间乐器板胡，虽然属于初试牛刀，却表现出可贵的创新开拓精神。

相比之下，贺绿汀为延安管弦乐团的成立，重新加工整理了他以自作钢琴曲《闹新年》编配的管弦乐曲《晚会》，以及《森吉德马》则相当成熟，前者具有中国民间歌舞音乐的特点，在音调和节奏上吸收了民间吹打乐的因素，乐队配器也加入了较重的中国打击乐，并通过管弦乐器的配合，奏出宛如中国民间锣鼓的音响和节奏特点，整个乐曲热烈欢腾，风格浓郁。


谱 10－54：钢琴曲《闹新年》开始部分
乐 10－47：管弦乐曲《晚会》



后者以一首内蒙古民歌为主题，用简洁朴素的管弦乐手法，塑造了两个相互对比的音乐形象，一个以悠远的管弦乐背景，衬托徐缓舒展的旋律，描绘辽阔的草原；另一个以欢快的旋律和节奏活跃的管弦乐相配合，表现欢乐的舞蹈性场面。这两首管弦乐小品，都显示了作者纯熟简练的管弦乐笔法。

在新中国即将成立的前夕，贺绿汀在第一届全国政协的晚会上，亲自指挥演出了他所创作的一组管弦乐曲：《晚会》、《新民主进行曲》、《山中新生》、《森吉德玛》和《东方红》，这既是为中国近代音乐的发展奏出了凯旋的乐声，也是为迎接新中国音乐的诞生鸣响了序曲。

复习思考题

1. 名词解释

抗日救亡歌咏运动　刘雪庵　老志诚　吕骥　重庆国立音乐院　《新音乐》　杨荫浏　马思聪　谭小麟　中国民间音乐研究会

2. 论述题

(1)20 世纪二三十年代革命根据地歌曲的音乐特征。

(2)聂耳的音乐创作成就。

(3)贺绿汀的音乐创作成就。

(4)江文也的音乐创作成就。

(5)国统区群众歌曲的基本特征

(6)冼星海的音乐创作及其历史意义。

(7)新秧歌运动的产生与发展。

(8)新歌剧《白毛女》的产生、音乐特点、历史意义。

结语：两支音乐队伍的会师

中国大陆全部解放和新中国成立前夕，1949 年 7 月，在北京召开了中华全国文学艺术工作者代表大会，这是“从中国第一次大革命失败以来逐渐被迫分离在两个地区的文艺工作者在今天的大会师”。① 参加这次大会的 800 多名代表中，有来自解放区和国统区的音乐工作者 82 人；在大会以后的 7 月 23 日成立了中华全国音乐工作者协会（后改称中国音乐家协会）。同文艺工作的其他方面一样，音乐阵线的两支音乐队伍也胜利会师了。

在大会期间，由专业的和业余的文艺团体 2 000 余人，举行了带有检阅性的戏剧、音乐、舞蹈演出，其中，单独的音乐节目有 60 多个，有音乐配合的戏剧、舞蹈节目更多。仅从这些并不完全的代表性作品的演出，就可以看到中国近代音乐发展所取得的巨大业绩。两支音乐队伍通过胜利会师，组成了统一的音乐阵线，从此共同步入了新中国音乐文化发展的新的历史时期。

---

① 周恩来. 在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告. 见：中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集.

参考书目

(一)中国古代音乐部分

岸边成雄.唐代音乐史的研究.台北:中华书局,1973

班固.汉书.北京:中华书局,2000

蔡仲德.中国音乐美学史.北京:人民音乐出版社,1994

蔡仲德.中国音乐美学史资料注释.北京:人民音乐出版社,1990

陈应时.敦煌乐谱解译辩证.上海:上海音乐学院出版社,2005

陈应时.中国乐律学探微.上海:上海音乐学院出版社,2004

崔令钦.教坊记.沈阳:辽宁教育出版社,1998

段安节.乐府杂录.上海:上海古籍出版社,1988

范晔.后汉书.北京:中华书局,2000

房玄龄注.管子.上海:上海古籍出版社。1989

房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1999

冯梦龙等.明清民歌时调集.上海:上海古籍出版社,1987

冯文慈.中外音乐交流史.长沙:湖南教育出版社,1998

郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社,1998

河南省文物考古研究所.舞阳贾湖.北京:科学出版社,1999

黄翔鹏.溯流探源.北京:人民音乐出版社,1993

吉联抗.古乐书佚文辑注.北京:人民音乐出版社,1990

吉联抗.秦汉音乐史料.上海:上海文艺出版社,1981

姜夔.白石道人歌曲.成都:四川人民出版社,1987

金文达.中国古代音乐史.北京:人民音乐出版社,1994

李百药.北齐书.北京:中华书局,1999

李纯一.先秦音乐史.北京:人民音乐出版社,2005

李纯一.中国上古出土乐器综论.北京:文物出版社,1996

李延寿.北史.北京:中华书局,1999

李治亭.清史.上海:上海人民出版社,2002

廖辅叔.中国古代音乐简史.北京:人民音乐出版社,1985

令狐德.周书.北京:中华书局,1999

刘安等.淮南子.上海:上海古籍出版社,1989

刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴.北京:人民音乐出版社,1988

刘恩伯.中国舞蹈文物图.上海:上海音乐出版社,2002
刘军等.中国河姆渡文化,杭州:浙江人民出版社,1993
刘昫.旧唐书.北京:中华书局,1975
吕不韦.吕氏春秋.上海:上海古籍出版社,1989
栾桂娟.中国曲艺与曲艺音乐.北京:人民音乐出版社,1998
孟元老.东京梦华录.北京:中华书局,1982
缪天瑞.律学.北京:人民音乐出版社,1997
缪天瑞等.中国音乐词典.北京:人民音乐出版社,1985
墨翟.墨子.上海:上海古籍出版社,1989
欧阳修.新唐书.北京:中华书局,1975
阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局,1980
沈括.元刊梦溪笔谈.北京:文物出版社,1975
沈约.宋书.北京:中华书局,1999
沈知白.中国古代音乐史纲要.上海:上海音乐出版社,1982
释慧皎.高僧传.北京:中华书局,1992
司马迁.史记.北京:中华书局,2000
宋濂等.元史.北京:中华书局,1976
孙继南等.中国音乐通史简编.济南:山东教育出版社,1993
孙玄龄.元散曲的音乐.北京:文化艺术出版社,1988
谭维四.乐宫之王.杭州:浙江文艺出版社,2002
陶亚兵.明清间的中西音乐交流.北京:人民音乐出版社,2000
脱脱.宋史.北京:中华书局,1977
王国维.古本竹书纪年辑校.沈阳:辽宁教育出版社,1997
魏收.魏书.北京:中华书局,1999
魏徵等.隋书.北京:中华书局,1973
万依等.清代宫廷史.天津:百花文艺出版社,2004
吴钊.图说中国音乐史.北京:东方出版社,1999
吴自牧.梦粱录.杭州:浙江人民出版社,1984
夏野.中国古代音乐史简编.上海:上海音乐出版社,1989
萧子显.南齐书.北京:中华书局,1999
星旭.日本音乐简史.李春光译.北京:人民音乐出版社,1986
修海林.中国古代音乐教育.上海:上海教育出版社,1997
许健.琴史初编.北京:人民音乐出版社,1982
薛居正等.旧五代史.北京:中华书局,1976
杨衒之.洛阳伽蓝记.上海:上海古籍出版社,1993
杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京:人民音乐出版社,1981
姚思廉.梁书.北京:中华书局,1999
姚瀛艇.宋代文化史.郑州:河南大学出版社,1992

阴法鲁.唐宋大曲之来源及其组织.北京:北京大学出版部,1948
音乐出版社编辑部.朝鲜古代音乐家朴堧和朝鲜的音乐遗产.北京:音乐出版社,1960
余从等.中国戏曲史略.北京:人民音乐出版社,1993
袁静芳.中国传统音乐概论.上海:上海音乐出版社,2000
张前.中日音乐交流史.北京:人民音乐出版社,1999
张廷玉.明史.北京:中华书局,1974
赵尔巽.清史稿.北京:中华书局,1977
赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究.上海:上海音乐学院出版社,2004
中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成.北京:中国戏剧出版社,1959
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编.古琴曲集.北京:人民音乐出版社,1962
中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·北京卷.郑州:大象出版社,1996
中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·甘肃卷.郑州:大象出版社,1998
中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·河南卷.郑州:大象出版社,1996
中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·湖北卷.郑州:大象出版社,1999
中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·山西卷.郑州:大象出版社,2000
中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·新疆卷.郑州:大象出版社,1999
中央音乐学院中国音乐研究所.中国古代音乐史料辑要.北京:中华书局,1977

(二)中国近代音乐部分

常静之.中国近代戏曲音乐研究.北京:人民音乐出版社,2000
陈聆群等.萧友梅全集第1卷.文论专著卷.上海:上海音乐学院出版,2004
陈聆群.中国近现代音乐史研究在20世纪.上海:上海音乐学院出版社,2004
陈志昂.抗战音乐史.济南:黄河出版社,2005
冯文慈、俞玉姿.王光祈音乐论著选集.北京:人民音乐出版社,1993
冯文慈.中外音乐交流史.长沙:湖南教育出版社,1998
梁茂春.百年音乐之声.北京:中国经济出版社,2001
梁茂春等.中国音乐通史教程.北京:中央音乐学院出版社,2005
刘育和.刘天华全集.北京:人民音乐出版社,1998
吕骥.新音乐运动论文集.哈尔滨:新中国书局,1949
聂耳全集.北京:文化艺术出版社、人民音乐出版社,1985
钱仁康.学堂乐歌考源.上海:上海音乐出版社,2001
钱亦平.钱仁康音乐文选.上海:上海音乐出版社,1997
沈洽.学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品.台北:乐韵出版社,1989
孙继南.中国近现代音乐教育史(1840—2000)纪年.济南:山东教育出版社,2004
孙继南等.中国音乐通史简编.济南:山东教育出版社,1993
陶亚兵.中西音乐交流史稿.北京:中国大百科全书出版社,1994
汪毓和.中国近现代音乐史.北京:人民音乐出版社,2003
伍雍谊.中国近现代学校音乐教育(1840—1949).上海:上海教育出版社,1999
冼星海全集.广州:广东高等教育出版社,1989

向延生.中国近现代音乐家传.长春:春风文艺出版社,1994
许常惠.台湾音乐史初稿.台北:全音乐谱出版社,1991
张静蔚.搜索历史——中国近现代音乐文论选编.上海:上海音乐出版社,2004
张静蔚.中国近代音乐史料汇编.北京:人民音乐出版社,1998
张前.中日音乐交流史.北京:人民音乐出版社,1999
赵元任音乐作品全集.上海:上海音乐出版社,1987
中国大百科全书.戏曲曲艺卷.北京:中国大百科全书出版社,1983
中国民间音乐研究会.民间音乐论文集.佳木斯:东北书店,1948
中国艺术研究院音乐研究所.中国音乐书谱志.北京:人民音乐出版社,1994